

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
МІСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА

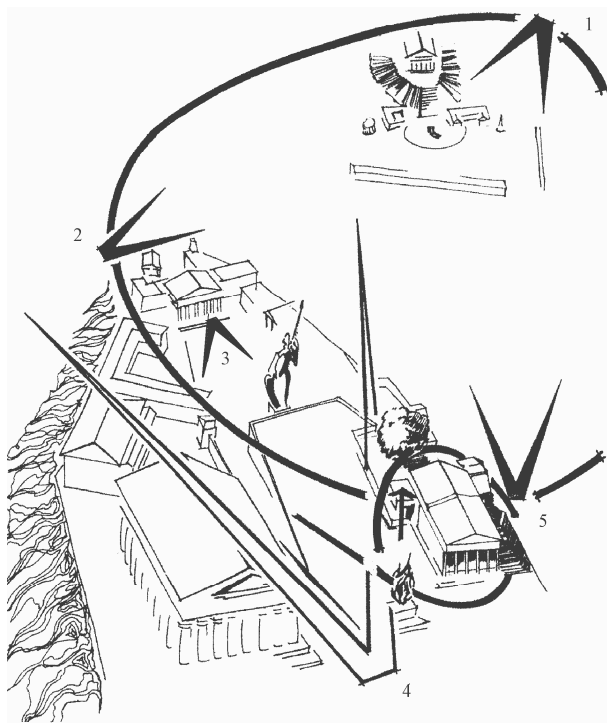
КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ

з курсу

КОМПОЗИЦІЯ

Частина 3

*(для студентів 2-го курсу денної форми навчання
напряму підготовки 6.060102 «Архітектура»)*



Харків
ХНАМГ
2011

Жмурко, Ю. В. Конспект лекцій з курсу «Композиція». Частина 3 (для студентів 2-го курсу денної форми навчання напряму підготовки 6.060102 «Архітектура») / Ю. В. Жмурко, Г. Л. Коптева, Л. П. Панова, С. О. Шубович; Харк. нац. акад. міськ. госп-ва. – Х.: ХНАМГ, 2011. – 51 с.

Автори: доцент, канд. архіт. Ю. В. Жмурко,
доцент, канд. архіт. Г. Л. Коптева,
ст. викл. Л. П. Панова,
проф., д-р архіт. С. О. Шубович

Рецензент: канд. мистецтвознавства О. С. Соловйова

Рекомендовано кафедрою архітектурного моніторингу міського середовища,
протокол засідання № 4 від 17.11.2010 р.

ВСТУП

Цей лекційний курс є складовою загального курсу «Композиція», який студенти вивчають протягом 2-х років на 1-ому курсі і входить до складу модуля 4. Методологічне спрямування курсу відповідає міждисциплінарній концепції «архітектура-середовище-людина» з якої починається розуміння архітектурної композиції як структури «композиція-сприйняття».

У четвертому модулі розкривається проблема композиції, що стосується архітектурного поняття підпорядкування в архітектурній композиції

Завдання курсу: навчитися оперувати засобами архітектурної композиції для створення цілісного твору; для передачі споживачу авторського задуму; для вміння аналізувати складні твори архітектури.

Перевіркою набутих теоретичних знань є робота над курсовим проектом музейного комплексу і його захист в умовах комплексного екзамену.

Склад модуля 4

Модуль 4. Принципи побудови цілісної ієрархічної композиційної структури

ЗМ. 4.1. Роль медіатора-посередника в композиції архітектурного середовища

Зовнішнє і внутрішнє (простір – ритм)

Медіативний принцип в архітектурі

Пропорціонування

Перспективні побудови

«Ціле» як принцип архітектурної композиції

ЗМ.4.2. Катарсис як завершальна стадія ритмічного ряду

Рух у просторі

Художній ритм як засіб вираження руху

Катарсис як завершальна стадія ритмічного ряду.

Як головна навчальна література з архітектурної композиції використані видання: Степанов А.В., Малыгин В.И. Объемно-пространственная композиция.

Под ред. А.Г.Степанова – М.: Издательство «Архитектура-С», 2004. – 256 с.

Чинь Френсис Д.К. Архитектура: форма, пространство, композиция. Пер. с англ. – М.: АСТ: Астрель, 2005.- 399 с.

ТЕМА 1. ПРОБЛЕМА ПІДПОРЯДКУВАННЯ В АРХІТЕКТУРНІЙ КОМПОЗИЦІЇ

Вступ до теми 1

Теорія архітектурної композиції базується на розумінні архітектури як художньо-естетичного феномена, ускладненого рішенням функціональних задач. І художнє, і функціональне в аспекті композиції вимагають певної впорядкованості. В художньому плані ця впорядкованість перевіряється наявністю асоціативної основи, «нереалізованої альтернативи», що викликає підсвідому реакцію. Для формування такої підсвідомої реакції у людини архітектору потрібні спеціальні знання, що дозволяють співвіднести функціонально-утилітарну структуру об'єкта і його художню структуру, не перетворюючи останню на декорацію.

Перший крок до створення композиції - ієрархічне впорядкування. Воно включає виявлення домінуючого і другорядних – фонових - компонентів і служить створенню чіткої ієрархічної системи архітектурно-просторового середовища. Наступний крок естетичного впорядкування полягає в співвідношенні зовнішніх і внутрішніх компонентів архітектурно-просторового середовища, їх ієрархізація і поєднання за допомогою принципу медіації. Співвідношення головних і другорядних частин за допомогою передавальної інстанції технічно (в числовому і геометричному плані) виражається через один з принципових аспектів композиції – пропорціювання. Поєднання компонентів в цілісну художньо-образну структуру виражається через асоціації або метафори. Народження метафори є підтвердженням сформованої художньо-композиційної цілісності, переходу від поняття «ціле» до поняття «єдине», що поєднує всі компоненти, і робить їх на естетичному рівні взаємозалежними і взаємообумовленими.

ЛЕКЦІЯ 1

ЗОВНІШНЄ І ВНУТРІШНЄ (ПРОСТІР – РИТМ)

Принцип взаємозв'язку зовнішнього і внутрішнього просторів.

Концепція міста і будинку Альберті.

Приклади архітектурної взаємодії зовнішнього і внутрішнього просторів.

Принцип взаємозв'язку зовнішнього і внутрішнього просторів

Згідно з античним уявленням, світ людини – це внутрішній, занурений в тінь світ, оповитий небесним покривом. Зовнішній світ – це світ «дикої» природи, відкритий світлу сонця. Світ захищений і світ незахищений, світ під покривом, і світ, відкритий всесвіту: про цю антитезу писав у своїй філософській поезії Ф. Тютчев:

На мир таинственный духов, Над этой бездной безымянной Покров наброшен златотканый Высокой волею богов. День - сей блистательный покров – День, земнородных оживленье, Души болящей исцеленье, Друг человека и богов!	Но меркнет день - настала ночь; Пришла - и с мира рокового Ткань благодатную покова, Сорвав, отбрасывает прочь... И бездна нам обнажена С своими страхами и мглами, И нет преград меж ней и нами – Вот почему нам ночь страшна! Ф.Тютчев «День и ночь»
--	--

Антитеза «зовнішнє - внутрішнє» сформувалася в найдавніші часи. Вона була пов'язана з небезпечним зовнішнім світом і безпечним локальним простором (печера, курінь й ін.). Образ локального, обмеженого, закритого притулку передавався від первісного житла до всього видимого простору, що уявлявся як коло або склепіння. Його стінами був горизонт, який як огорожа відмежовував внутрішній гармонійний світ **Мідгард** від небезпечного **Утгарда**. Але саме зовні містилися головні цінності, які забезпечували існування і уявлялися священними.

Моделями такого світу були побудовані людиною міста, святилища, житла. Їх священні простори, що використовувалися як ритуальні, одержували статус «небесних», тобто зовнішніх, таких, які здатні впустити сакральне зовнішнє всередину.

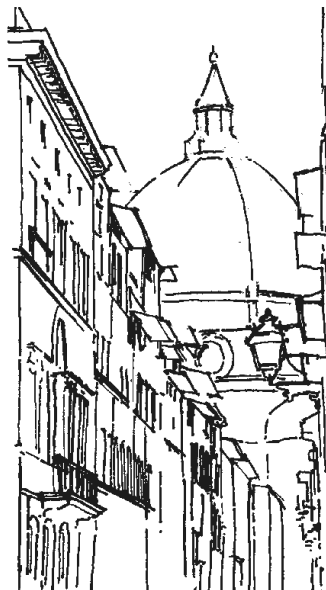
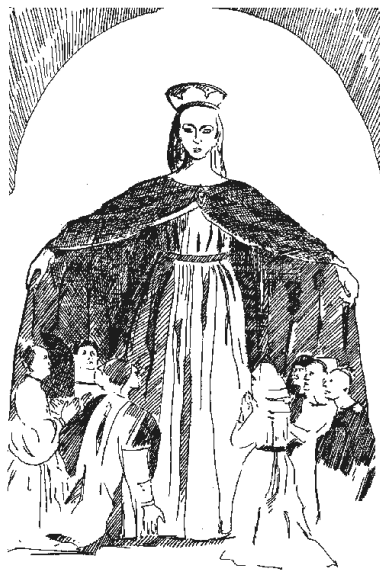


Рис. 1 - П'єро делла Франческа, «Добросерда мадонна» (1445-1462). Плащ мадонни, подібно куполу неба накриває людей, що пригорнулися до неї. Зображення передає уявлення про небо як про покрив-плащ-тент.

Флоренція.

Собор Санта Марія дель Фьоре (1296-1470). Купол собору, що «накриває» місто, схожий на небесний купол.

Давньогрецькі образи, що відображають відносини зовнішнього і внутрішнього просторів, - це **Гестія і Гермес**. Гестія – «вогнище Зевса» – центр Космосу. Вона вічно сидить біля вогнища – центру світу, забезпечуючи його сталість. Гермес – бог мандрівник – є символом зовнішнього світу – на рівні людей і на рівні богів. Він об'єднує людський світ по горизонталі та божественні світи (небесний і підземний) – по вертикалі.

П'єро делла Франческа, художник періоду італійського Відродження зображає традиційну «Добросерду мадонну» як якесь небесне склепіння, що накриває світ людей. Філіппо Брунеллескі, архітектор раннього Відродження, створює в 1470 р. у Флоренції могутній купол, що став архітектурною доміантою міста. Сучасники говорили про те, що купол собору «накрив місто і всю Тоскану своєю тінню». Крупний «космічний» масштаб купола сприймається таким на контрасті з дрібним масштабом житлової забудови і людей. В цьому контексті купол собору стає метафорою божественної небесної волі, що захищає нетривкий, інтимний світ людини. Тема купола-покрова зближує архітектурне творіння Ф.Брунеллескі з живописним твором делла Франческа (рис. 1).

Категорії «внутрішнє – зовнішнє» в архітектурній теорії Альберті (Альберті, «Десять книг про архітектуру»)

Античне відчуття місця-центру, місця-середини, що відрізняються від периферійного оточення, було успадковане Відродженням. Праця архітектора і тео-

ретика архітектури Відродження Альберті «Про архітектуру» багато в чому наслідує античні уявлення. Категорії зовнішнього і внутрішнього відіграють в цій праці визначальну роль.

Ідею сакрального центру, як головного смислового вузла будь-якого архітектурного утворення Альберті відносить і до окремих будівель, і до міста в цілому. Бо, за Альберті, держава-місто і будинок-людина – це елементи світу, що моделюють один одного (рис. 2).

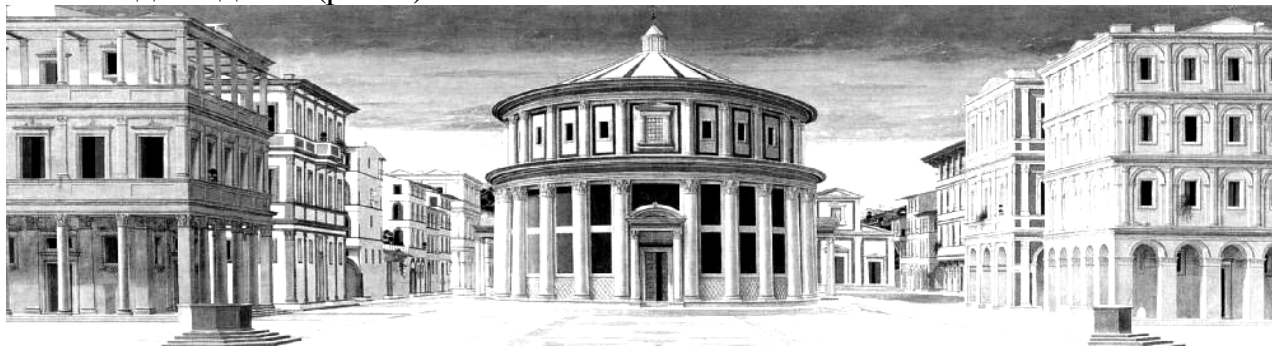


Рис. 2 - Ротонда як образ піднесено-сакрального (небесного) всередині земного міста. Ведута. П'єро делла Франческа

Середина будівлі така ж сакральна, як і середина міста, і так само повинна бути прихованою від зовнішньої повсякденності; вона - певний «обгороджений сад», про який писали гуманісти Ренесансу. Доступ до «середини»-центру повинен бути ускладнений як в будинку, так і в місті; і Альберті відходить з цією метою від прямих широких вулиць, які, згідно з його ж концепцією, мають бути надбаням міста. Він визнає і зламані вузькі вулиці, характерні для середньовіччя. З його точки зору, вони потрібні саме для перешкоди проникненню; звичайно, і безпосередньому проникненню, наприклад ворогів. Але оборонна функція переходить у функцію поетичну, коли він говорить про вулицю, що «звивається м'яким вигином то туди, то сюди, то знов у ту ж сторону»; коли він описує, як «при прогулянці на кожному кроці поступово будуть відкриватися всі нові сторони будівель»¹.

Вулиця, за Альберті, так само медіативна, як і центр-середина. Вона сполучає ті ж опозиції: зовнішнє і внутрішнє. В структурі вулиці Альберті особливо виділяє міст, перехрестя і, як не дивно, театр, тобто місця, з добре вираженою функцією, що мають яскраву образність і міфопоетичну символіку.

Описуючи **мости**, Альберті наводить в якості прикладу пишно прикрашений міст Адріана в Римі. Дах цього мосту лежав «на сорока двох мармурових колонах з архітравом, бронзовим покриттям і дивним убранням»². Подібна пишна обробка моста не випадкова. Вона йде углиб традицій.

Міст в міфопоетичній традиції - це найбільш складна частина шляху, де загроза злих сил найбільш очевидна. Тому початок і кінець мосту - його найбільш небезпечні ділянки - було прийнято відзначати оберегом - жердиною, символічним знаком, зооморфним зображенням грифона або лева. Наведення мосту означає перехід зі старого простору-часу до нового, як би з одного життя в інше. В цьому значенні міст є ізоморфним Світовому дереву.

¹ Альберті Леон-Баттиста. Десять книг о зодчестве: В 2-хт.-М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1937. - Т. 1. - С. 123, IV, 5

² Альберті Леон-Баттиста. Десять книг о зодчестве.- Т. 1.- С. 281, VIII, 6.

Тому часто міфологічний міст вражає своїми розмірами і прикрасами, він буває золотим, скляним, яворовим й ін.³

Аналогічне значення має **перехрестя** в трактаті Альберті⁴.

Перехрестя, розвилка, будь-який перетин — це, перш за все, фіксація центру. Від нього розгалужуються напрями, якими розгортається сакральний простір. Не випадково грецька богиня підземного світу Геката відома і як богиня перехрестя. Як і міст, перехрестя — це просторовий зв'язок як по горизонталі, так і по вертикалі. Фіксуючи світову вісь, перехрестя подібне вівтарю на площі-форумі або в храмі. Це один з тих сакралізованих вузлів простору, де небо, земля і підземний світ об'єднані в одне ціле. Важливість подібного простору вимагає відповідного архітектурного і ритуального оформлення.

Ці просторові вузли пов'язані у Альберті з поняттям центру, середини, доступності «для всіх». І, можливо, як кульмінація стикової ролі і доступності «для всіх» виступає **театр** — тобто площа з сидіннями для глядачів⁵. Таким був театр в античності. Тут характерною є особливість конструкції театру. Відкритий майданчик театру традиційно покривався тентом. Тент «...був усіяний зірками і, у натягнутому вигляді, своєю тінню осіяв і майданчик-сцену в середині, і сходи, і глядачів»⁶.

Простір під тентом поєднує два образи-міфологеми: зоряне небо як абсолют-космос і тінь як частину внутрішнього світу. Небо — це покривало, усіяне зірками, опущене на підпираюче його дерево або саму богиню Землі. Це і полог, який з'являється над ложем, сидінням, возом, житлом. Це і тент театру⁷. Середина театру - майданчик сцени, піднесений над землею. Своєю підведеною постановою сцена театру близька античному вівтарю на площі. Театр, таким чином, постає вівтарем, накритим покривом-небом. Перед нами знову модель космосу, як його називала античність.

Таким же центром, за Альберті, слугує в місті площа-форум, а в житловому будинку - його центральна частина, внутрішній дворик-атріум. Альберті називає його «лоном», до якого сходяться частини дому, як частини міста - до форуму⁸. Світлі простори лона-атріума і форуму стають зворотною стороною п'єтми і вузькості комор, що приховують багатства (цінності) дому.

У зв'язку з ідеєю виходу до світла як до «серединного», що поєднує в собі начала, цікаво розглянути вертикальні комунікації будинку - сходи. Шлях сходами - це підйом, зусилля і навіть боротьба, це шлях «вгору» і «вниз». Сходження сходами може асоціюватися зі сходженням в замогильний світ. Підйом - сходження до бога-світла, до духовних цінностей. Сходи у Альберті - це засіб розкриття невимушеного і вільного ходу не просто «до верхніх перекриттів», але до «відкритого неба»⁹.

Саме тут криється відмінність, на яку вказував Альберті, між міським будинком з вертикалями сходів і замиською віллою, з її пріоритетом горизонтальних просторів. Замиську віллу Альберті позбавляє сходів, що «заважають». Ідея виходу до світла тут реалізується через тіні «лона»-атріуму. Відмова від вертикального

³ Мифы народов мира. Энциклопедия: Т. 2.- С. 176 - 177.

⁴ Альберти Леон-Баттиста. Десять книг о зодчестве.- Т. 1.- С. 282, VIII, 6.

⁵ Там же.- С. 288, VIII, 7.

⁶ Там же. - С. 290, VIII, 7.

⁷ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. - М.: Лабиринт, 1997.

⁸ Альберти Леон-Баттиста. Десять книг о зодчестве. - Т. 1.- С. 166, V, 17.

⁹ Зубов В. П. Архитектурная теория Альберти // Леон Баттиста Альберти.- С. 124.

сходження до світла компенсується у віллі відкритістю горизонту, широким розкриттям в зовнішній світ, безпосереднім зануренням в природу. Вілла «бачить» місто, фортеці, море і широку рівнину, і навпаки, вони «бачать» її, пише Альберті. Аналогічно бачить простір художник Відродження, використовуючи глибинну перспективу із зовнішнім простором, що розвивається горизонтально.

Таким чином, архітектура у Альберті співвідноситься з уявленням про ієрархічну побудову всесвіту. Ця ієрархічна система проходить від Всесвіту до міста і будинку і їх «середин». При чому, кожний компонент цієї системи (країна, місто, будинок і т. д.) має свій особливий центр, наче «космічна середина», світова вісь. До цієї категорії відносять — вогнище дому, вівтар храму і трон (престол) в царському палаці. Структура описуваного Альберті простору сучасного йому міста включає всі ці образи, від чого стає досить складною.



Рис. 3 - Вілла Ротонда, 1566. А. Палладіо.

Вілла Ротонда розташована в середовищі як центр, орієнтований на чотири сторони світу. Її велика підкупольна середина є метафорою неба, тоді як портики відтворюють напрямки горизонтальних шляхів у периферію

Ритміка подолання шляху від зовнішнього простору до внутрішнього

Рух ззовні до внутрішнього простору визначає складність або легкість подолання (доступності). Легкість або напруженість шляху формує той або інший катарсис як емоційне завершення композиційної теми. Прикладом ритміки слугує структура руху через Великий храм Амона-Ра в Карнаці (див. лекції з ІМАМ за 1 курс).

Завдання №1. «Категорії зовнішнього і внутрішнього в композиції»

Обґрунтувати композиційний взаємозв'язок зовнішніх і внутрішніх просторів архітектурного ансамблю.

Проаналізувати роль зовнішнього простору як композиційної домінанти в проекті музейного комплексу.

Графічно показати взаємозв'язок зовнішніх і внутрішніх просторів музею як ритмічну закономірність.

ЛЕКЦІЯ 2

МЕДІАТИВНИЙ ПРИНЦИП В АРХІТЕКТУРІ¹⁰

Поняття медіації.

Принцип «монтажної домінанти».

Медіація – (лат. *mediatio*) посередництво, засіб поєднувати протилежності за рахунок введення проміжної інстанції, яка в собі має якості від кожної з протилежних частин. Медіатор, як проміжний елемент, згладжує контрасти сторін, робить перехід поступовим. В медіаторі протилежні якості наче розчиняються одна в одній. Французький антрополог і структураліст К.Леві-Строс розробив концепцію медіатора в міфоритуальній культурі. Медіатор, створений опозиційної парою (бінарними опозиціями), здатен перетворити протилежності на цілісність. Так, наприклад, опозиційна, за міфами, пара – небо і земля перетворюється в цілісну структуру завдяки тому, що їх поєднує їх дим. Він, як продукт земного буття, піднімаючись вгору стає надбанням неба, спорідненим з хмарами. Таким же медіатором виступає поняття мисливства в парі «війна і мир», зола є посередником між вогнищем (на землі) і дахом (образом неба).

Міфологічними образами-медіаторами можна вважати грецьку Кору-Персефону, яка своїм існуванням поєднує небесне (вічне) життя і підземний світ смерті. Кора, як «Діва зерна» тим самим забезпечує вічне існування зерна у двох протилежних якостях: у «похованому» (зерну, посіяному в полі або схованому на зимове зберігання у зерновій ямі) і «живому» (стебло і колос) вигляді. Медіативні функції має грецький Гермес – що передає веління богів з Олімпу в світ людей і підземних богів, а також проводить душі померлих в царство мертвих. Такими же медіаторами виступають: образ гаю чорних тополь на краю землі, що вказують на дорогу в світ мертвих і біла тополя Персефони в царстві Аїда, яка служить нагадуванням про білий світ землі.

Концепцію медіації в архітектурній композиції розробив д-р архіт. В.Л.Антонов. Медіативні структури в архітектурі пов'язані з рухом людини в архітектурних просторах.

Прикладом архітектурної медіації служить композиція Афінського Акрополя. Характерним медіатором є просторовий фрагмент композиції Ерехтейону, відокремлений портиком Кор і огорожею храмового садка (саду Пандроси) (рис. 4). Людині, яка прямує до Ерехтейону відкривається картина, в якій Ерехтейон з'являється в кадрі своєю найефектнішою стороною - портиком Кор, до якого веде довга кам'яна огорожа садка. Білі мармурові постаті каріатид, освітлені південним сонцем, сяють на фоні чорної затіненої стіни храму. Але за портиком відкрита панорама, яку створюють далекі схили гірського пасма. На їх фоні домінує скульптурний об'єм гори Лікабетос, за міфом, пов'язаної з історією народження Ерехтея – хтонічного божества, ім'ям якого названий храм на Акрополі. Порттик Кор, відсунутий ліворуч, розміщений в кадрі як проміжна інстанція між людиною і далекими горами. Домінуюча в кадрі гора Лікабетос з розміщеним на ній святилищем на такій дистанції створює метафору зовнішнього світу, протиставленому світу людини. Цю метафору

¹⁰ Текст даний за В.Л.Антоновим.

композиційно створює масштабне протиставлення узагальненої зовнішньої панорами і людини з її деталізованим ближнім оточенням.

Фрагмент з портиком Кор є своєрідним посередником між цими опозиційними елементами. Портик Кор, який має щільну огорожувальну площину в нижній частині, скульптурні постаті кор і, що їх об'єднує антаблемент вбачається в цьому кадрі фрагментом, що перешкоджає подальшому руху людини. Він вбачається певним бар'єром, що відокремлює внутрішнє від зовнішнього, огорожує світ людини від «нелюдського» зовнішнього світу. В той же час, фігури портика - Кори, що створюють метафору виходу Кори-Персефони з царства Аїда на Олімп, належать тому ж божественному «зовнішньому світу», який уособлює гора Лікабетос. Людина може бачити їх зблизька і навіть доторкнутись до їх мармуру. Та виконання скульптур не створює ефекту грізного божества. Скульптури майже теплі через майстерне пластичне рішення, їх висота лише трохи перевищує зріст людини. Таким чином, зовнішнє і внутрішнє, як композиційні протилежності, виявляються поєднаними проміжною інстанцією, яку створив просторовий фрагмент між людиною і дальньою панорамою.

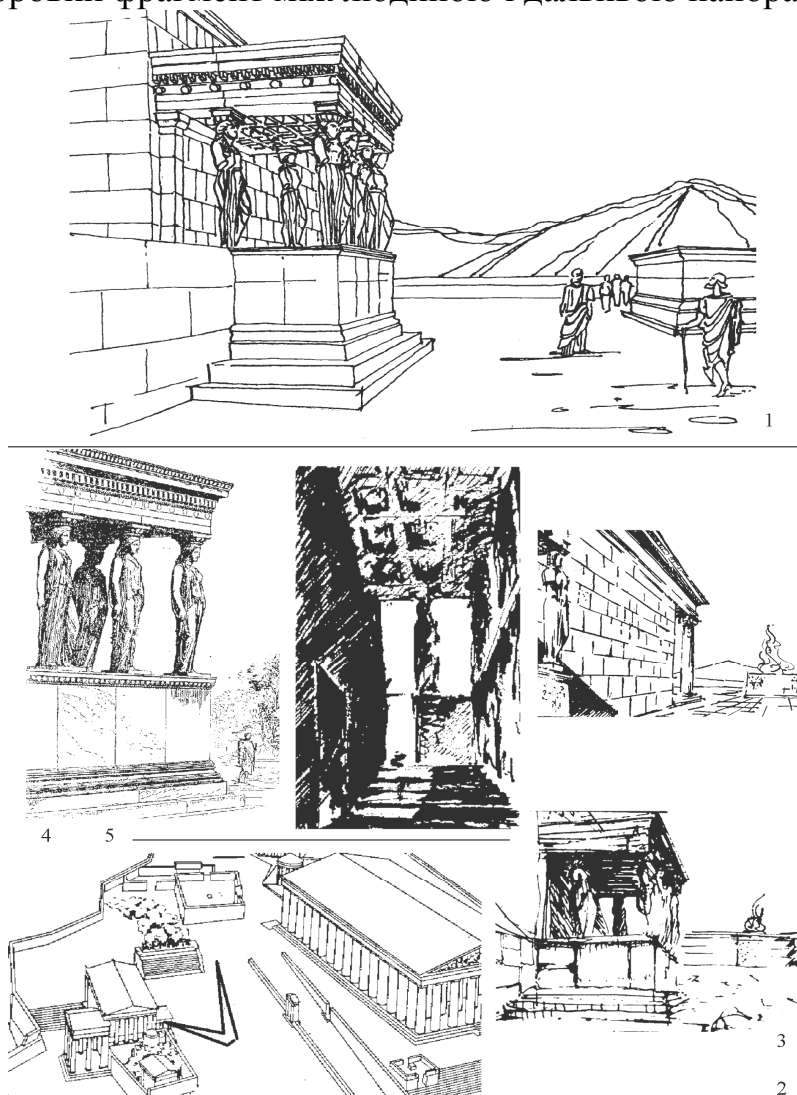


Рис. 4 – Ерехтейон. Медіативний простір, що поєднує внутрішню та зовнішню структури ансамблю. 1- видовий кадр з медіативним простором; 2,3 - попередній та наступний кадри; 4 – скульптури каріатид; 5 – вихід з портика кор

Інший композиційний медіатор створений в кульмінаційному вузлі Акрополя (рис. 5). Цей вузол, пов'язаний з завершальним етапом панафінейсько-елевсинських ходів, відкривається від вітваря Афіни. Він сформований простором, що обмежений північним портиком Парфенону і південною стіною Ерехтейону. Масу маленького Ерехтейону візуально збільшує портик Кор, який з цієї позиції завершує стіну Ерехтейону і робить її більш масивною. Попереду просторову межу створює верхня частина Пропілеїв, які розташовані нижче по рельєфу.

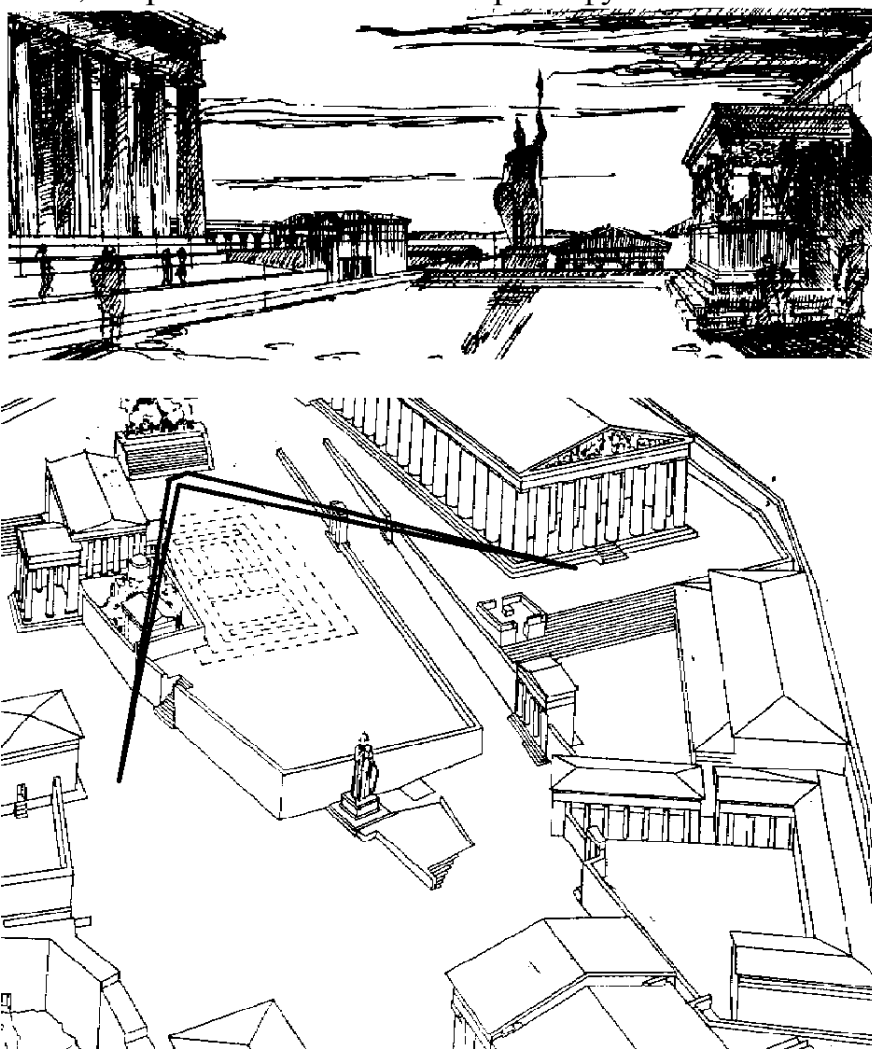


Рис. 5 – Кульмінаційний кадр композиції афінського Акрополя

Домінуючою в цьому кадрі формою є статуя Афіни Промакос, яка сприймається темним силуетом на фоні неба, освітленого сідаючим за море сонцем. Дальню панораму, протиставлену ближньому плану, створює вигляд блискучого в західних променях моря і темного пасма гір Пелопоннесу. Далеко праворуч височіють пагорби Елевсина, звідки вранці повернулась ритуальна процесія. Зміст цієї картини, що поєднує внутрішню структуру Акрополя і зовнішню структуру «світу» в тому, що внутрішній простір в цій композиції виконує функцію зовнішнього. Людина наче зростає до цього космогонічного явища, стає його частинкою. Але обмежені форми все ж не дають безмежному зовнішньому началу проникнути і нівелювати внутрішнє як світ людини. Велична статуя Афіни Промакос активно фіксує межу. Але Афіна – персонаж зовнішнього світу і її скульптура ледь відчутно відсунута з центру картини ліворуч,

щоб дати «головному» зовнішньому персонажу – морю-небу стати центром кадру. Саме морський вид і зоряне небо античність називала найпрекраснішими. Цю естетичну категорію перейняла у пізньої античності візантійська естетика і передала християнству.

В містобудівній композиції аспект руху стає ще важливішим, але й складнішим.

Перше сильне враження від міста виникає при під'їздах здалеку, коли відкриваються панорами, в яких виділяється домінуючий об'єкт. Потім він зникає з поля зору при в'їзді в місто, щоб раптово виникнути поблизу в іншому оточенні і в різкому ракурсі. Між ним і оточуючими будівлями виявляється **«внутрішня порожнина»**, як правило, масштабний людині простір, суміжний із зовнішнім. В ньому відбувається цікава метаморфоза. Домінуючий об'єкт не сприймається цілком; невелика дистанція обмежує огляд, і домінанта отримує інші функції: тепер вона відокремлює внутрішній простір від зовнішнього, зіставленого з людиною завдяки такому стику (рис. 6).

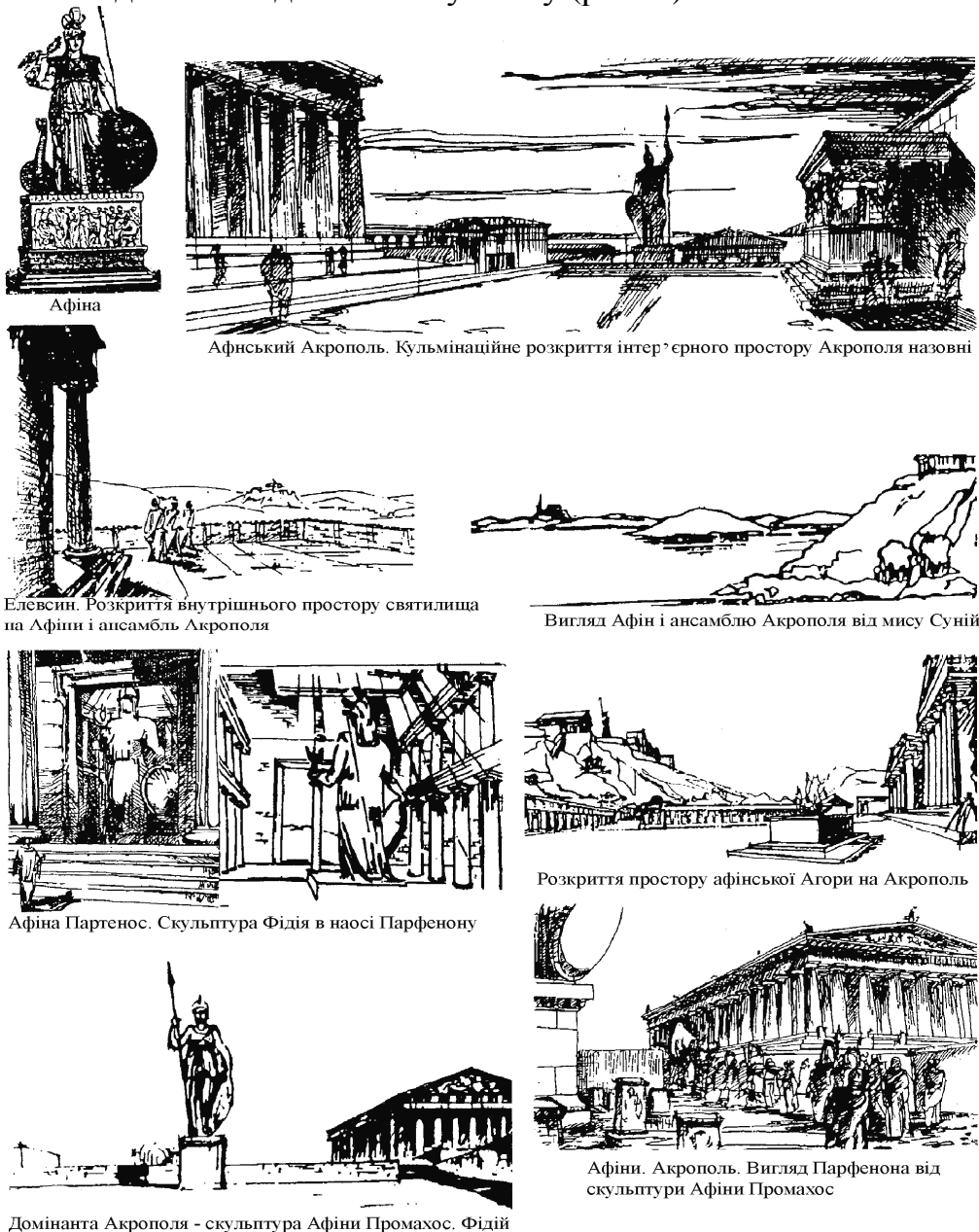


Рис. 6 – Монтажні якості домінанти у композиції Аттика – Афіни - Акрополь

Архітектурна домінанта «кадрує» зовнішню панораму: ті самі заміські простори, звідки вона відкрилась вперше. Цим самим «замикається» складний асоціативний ланцюг. Він пов'язаний нашою присутністю, нашим рухом, особистим простором, домінантою-посередником, яка супроводжувала нас в різних якостях і відносинах з середовищем. Таким чином, нашим предкам вдавалося «тримати» невеликою церквою велике просторове середовище. Це – дійсна економія засобів – і художніх, і матеріальних. Творчо застосовуючи цей метод, можна різко скоротити кількість акцентів, дорогих і трудомістких, об'єднати архітектурне середовище невеликим числом домінант.

Концепція МОНТАЖНОЇ ДОМІНАНТИ (за В.Л.Антоновим)¹¹

Архітектурний «монтаж» можна представити рядом, складеним з трьох частин, який розгорнений в часі та просторі. Цей ряд включає: 1 - дальні сприйняття, 2 - сприйняття зблизька, 3 - розкриття від домінанти на ті зовнішні простори, звідки вона розкрилась вперше, і зіставлення цих просторів через **простір-посередник**. При усвідомленні такого ряду як певного цілого в свідомості людини відбувається «замикання» асоціативного ланцюга, злиття двох якостей домінанти - об'ємно-пластичних (скульптура-фокус) і просторових (простір-посередник). Відбувається те, що кінематографія визначає як «монтаж» - візуальне і смислове поєднання різноаспектних фрагментів твору.

Архітектурний монтаж відбувається в процесі реального руху, в першооснові заданого функціональними цілями, і в реальному ландшафті.

При тих різноаспектних стиках, які надає міське середовище, стає необхідним єдиний відлік, який дозволив би людині порівняти свої масштаб і ритм з масштабом і ритмами середовища. Таку функцію виконує особлива просторова інстанція – «лімінарний» простір або простір-посередник (медіативний простір).

Принцип співвідношення архітектурних домінант в єдиній композиції

Архітектурна домінанта відображає структурний рівень навколишнього архітектурно-просторового середовища, наприклад, загальноміська архітектурна домінанта, районна домінанта, домінанта локального фрагмента середовища і т.д.

Єдність архітектурно-просторового середовища буде досягнута за умови, що домінанти різних структурних рівнів організовані за принципом взаємної супідрядності – **ІЄРАРХІЇ**.

Згідно з цим принципом домінанта більш низького структурного рівня композиційно орієнтована на архітектурну домінанту більш високого структурного рівня архітектурно-просторового середовища.

Принцип композиційного співвідношення полягає у візуально-просторовому розкритті внутрішнього простору домінанти низького структурного рівня на зовнішню домінанту більш високого структурного рівня.

Для формування такого розкриття формується «лімінарний» простір або «простір-посередник».

Архітектурна домінанта як інстанція, що об'єднує рівні архітектурного середовища, буде називатися «**монтажною домінантою**» у зв'язку з її компози-

¹¹ Антонов В.Л. Градостроительное развитие крупнейших городов. – К.: - Харьков-Симферополь, 2005. – 644 с.

ційною функцією «монтування» кадрів архітектурно-просторового середовища в цілісний сюжет.

Завдання №2. Простір-посередник в архітектурній композиції

Показати роль медіативного простору (простору-посередника і монтажної домінанти) на прикладах.

Обґрунтувати композиційну роль лімінарного простору музейного комплексу.

ЛЕКЦІЯ 3

ПРОПОРЦЮВАННЯ. СПІВВІДНОШЕННЯ ТА ПРОПОРЦІЇ

Гармонія як естетична категорія.

Відносини і пропорції.

Узгодження частин і цілого.

Гармонія як естетична категорія

Одним з перших вчення про гармонію розробив грецький скульптор **Поліклет** (5 ст. до н.е.) в своєму трактаті «Канон» і в скульптурі «Доріфор» (рис. 7). В VI ст. до н. е. учні Піфагора абсолютизували знайдені ними числові відносини, поклавши їх в основу **вчення про гармонію світу - «гармонію сфер»**. Вони вважали, що гармонія між **мікрокосмом і макрокосмом** визначається математичними законами пропорційної єдності. «Числове становлення мислилося піфагорійцями як становлення, перш за все, *космічних тіл, що СТВОРЮЮТЬ* при своєму русі певного роду тони з гармонійним поєднанням цих тонів в одне прекрасне і вічне ціле» (А.Ф. Лосєв).



Рис. 7 - Доріфор, скульптор Поліклет

Римський військовий інженер **Марк Полліон Вітрувій** (друга половина 1 ст. до н.е.), наслідуючи греків, вважав, що поняття архітектури розкривається за допомогою наступних елементів: *будови* (ordinatio), *розташування* (dispositio), *евритмії* (euritmia), *благовидості* (decor), *розрахунку* (distributio), *відповідності* (symmetria). Серед них головним є поняття **відповідності (пропорції) і евритмії**. Евритмія, також як і пропорція, є видом відповідності, але на відміну від

пропорції це – естетична відповідність, отримана при сприйнятті зовнішнього вигляду архітектурного об'єкта.

Гармонія – одне з найважливіших понять естетики. Виділяють принаймні три типи розуміння гармонії, які фігурували протягом всієї історії естетичної думки, - **математичне, естетичне і художнє**.

В математичному значенні гармонія розумілася як **рівність або відповідність частин одна одній і частини з цілим, виражалася у вигляді певних числових пропорцій**. Дослідженню різних аспектів пропорції присвятили свої праці видатні архітектори і теоретики архітектури.

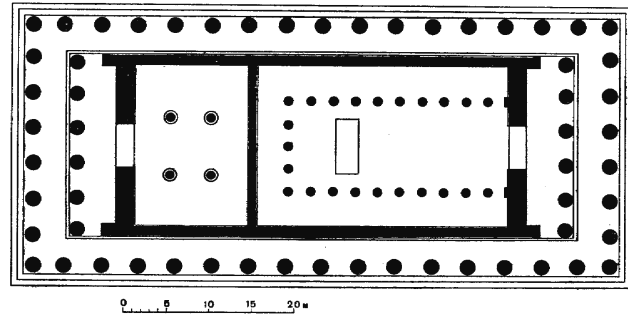


Рис. 3. План Парфенону.
447—438 гг. до н. е.

Рис. 8 – Парфенон – витвір античних зодчих Іктина і Каллікрата, архітектура якого визнана найбільш досконалою

Відносини і пропорції. Поняття про пропорцію в архітектурі

Пропорція (лат. proportio) — відповідність, **співвідношення частин між собою**. Одним з найважливіших методів побудови виразної архітектурної форми є **пропорціювання**.

Значення поняття пропорції

1) Пропорція як відповідність

Перше значення пропорції — найбільш близьке до поняття відповідності — означає співвідношення основних параметрів форми (довжина, ширина, висота). Пропорція тут характеризує об'єкт як ціле, є основою його образу. Так, одне тільки співвідношення параметрів форми по трьох координатах вже здатне створити образ спокою і статичності (куб), динаміки (витягнута призма) та ін.

2) Пропорція як рівність співвідношень

В другому значенні під пропорцією в архітектурі (як і в математиці) розуміють **рівність відносин** кількісної міри одних і тих же об'єктивних властивостей у формах, що зіставляються, або їх частинах ($a/b = c/d$).

Подібність

В основі такого утворення цілісної форми лежить **принцип геометричної подібності**.

Найбільш поширеним в архітектурі прикладом застосування пропорції як рівності математичних відносин є утворення форми на основі подібних прямокутників, діагоналі яких або паралельні (пряма пропорція), або перпендикулярні (зворотна пропорція). Найбільш загальною ознакою наявності пропорційної залежності є **геометрична подібність** відрізків і фігур.

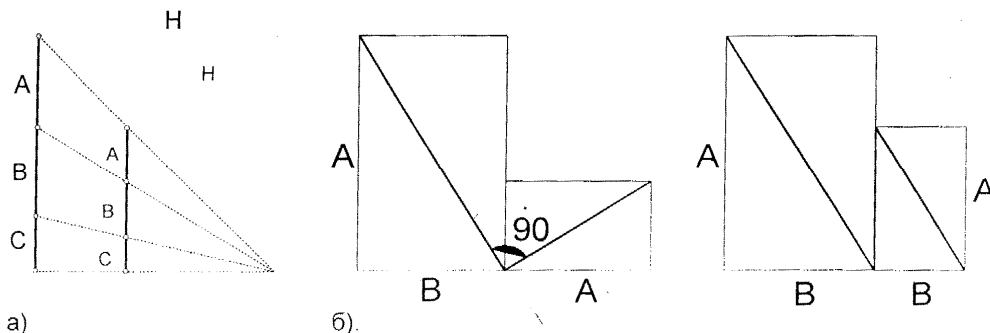


Рис. 9 – Принцип геометричної подібності

а) взаємозв'язок між елементами досягається завдяки розподілу їх на геометрично подібні частини (теорема про подібність трикутників).

б) паралельне або перпендикулярне розташування діагоналей схожих і відповідно розташованих фігур є підтвердженням геометричної подібності останніх.

Так само як і в математиці, розрізняють два види співвідношень — **раціональні (прості)**, які можуть бути вираженими яким-небудь кінцевим цілим (рис. 10) або дробовим числом, і **ірраціональні**, які не можуть бути вираженими кінцевим числом (рис. 11).

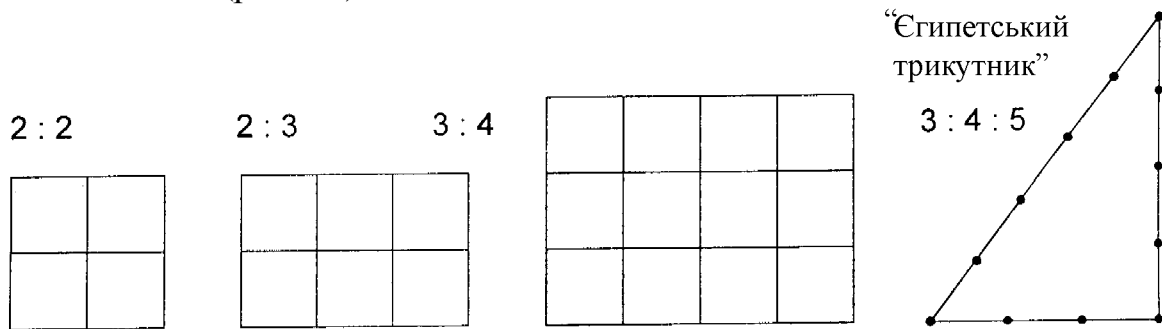


Рис. 10 – Графічне вираження простих співвідношень

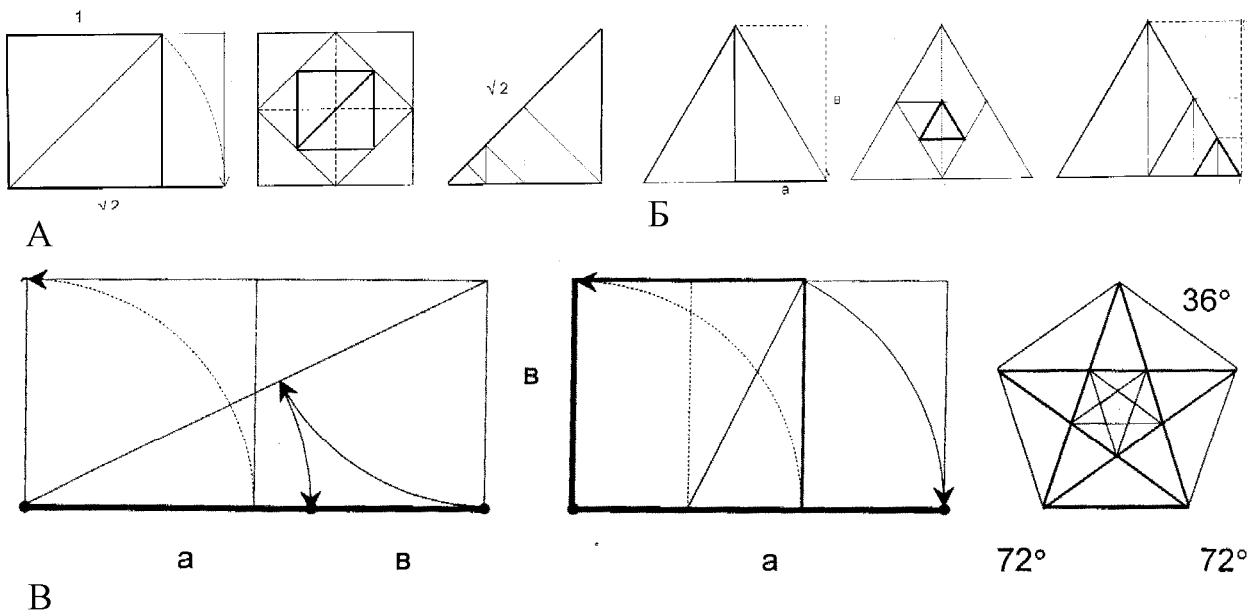


Рис. 11- Графічне вираження ірраціональних співвідношень

А - відношення діагоналі квадрата до його сторони $a : v = 1 : \sqrt{2}$;

Б – відношення висоти рівностороннього трикутника до середини його основи $a : v = 1 : \sqrt{3}$;

В – відношення, яке має назву «Золотий перетин» $a : v = 1,62... : 1$

3) Пропорція як закономірність

Проте, якщо в математиці під співвідношенням розуміють тільки часткове від розподілу однієї величини на іншу, то поняття співвідношення в архітектурі включає всі види взаємозв'язку величин, що характеризують об'єктивні властивості форми. Тому під пропорцією в архітектурі розуміють будь-яку закономірність в співвідношеннях величин, яка об'єднує окремі частини і параметри форми в єдине ціле.

Таким чином, пропорція в архітектурі є поняттям, що відображає однорідність (закономірність) змін кількісної міри при переходах від однієї частини форми до іншої і до форми в цілому.

Види пропорційних співвідношень. Арифметична, геометрична, гармонійна прогресії

Арифметична прогресія виражається рядом чисел, в якому кожне наступне число більше попереднього на одну і ту ж величину (0, 1, 2, 3, 4, 5 і т.д.) (рис. 12 - 1).

Гармонічна прогресія — це ряд чисел зворотних ряду чисел арифметичної прогресії, наприклад: $1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6, 1/7$. Вона лежить в основі музичного ладу, оскільки всю музичну гамму можна отримати, притискуючи струну вотчками, віддалених від кінця на раціональне кратне первинній її довжині (рис. 12 - 2)

Геометрична прогресія є рядом чисел, в якому кожне наступне число більше (або менше) попереднього в одне і те ж число разів. Наприклад: 1, 2, 4, 8, 16, 1, $1/2, 1/4, 1/8, 1/16$. Відношення між сусідніми членами упродовж усього геометричного ряду залишається постійним дорівнює знаменнику прогресії (рис. 12 - 3).

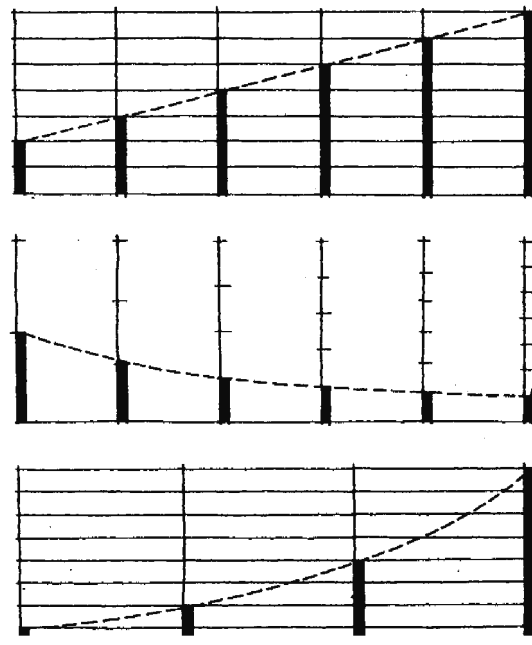


Рис. 12 - Види пропорційних співвідношень. Арифметична, гармонічна, геометрична прогресії

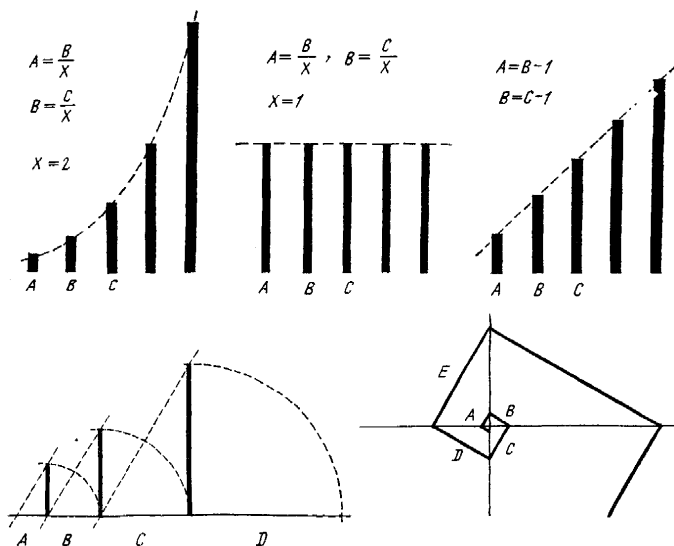


Рис. 13 – Ритмічні ряди, які ґрунтуються на геометричній і арифметичній прогресії; побудова геометричних рядів на прямій і двох перпендикулярних прямих

Ряд чисел 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55 і т.д. відомий як **ряд Фібоначчі**. Співвідношення між суміжними членами такого ряду, починаючи з 5-го, практично постійно і дорівнює **1,62**. Особливість послідовності чисел полягає в тому, що кожний її член, починаючи з третього, дорівнює сумі двох попередніх $2 + 3 = 5$; $3 + 5 = 8$; $5 + 8 = 13$, $8 + 13 = 21$; $13 + 21 = 34$ і т.д., а співвідношення суміжних чисел ряду наближається до співвідношення **золотого розпо-**

ділу. Так, $21 : 34 = 0,617$, а $34 : 55 = 0,618$. Це відношення позначається символом Φ . Тільки це відношення – $0,618 : 0,382$ – дає безперервний розподіл відрізка прямої в золотій пропорції, збільшення його або зменшення до безкінечності, коли менший відрізок так відноситься до більшого, як більший до всього.

Ряд Фібоначчі міг би залишитися тільки математичним казусом, якби не та обставина, що всі дослідники «золотого» розподілу в рослинному і в тваринному світі, не говорячи вже про мистецтво, незмінно приходили до цього ряду як **арифметичного вираження закону «золотого» розподілу**.

Золотий перетин

Принцип золотого перетину – вважають вищим виявом структурної і функціональної досконалості цілого і його частин в мистецтві, науці, техніці та природі.

Прийнято вважати, що поняття про «золотий» розподіл ввів у науковий обіг **Піфагор**, давньогрецький філософ і математик (VI в. до н.е.). Є припущення, що Піфагор своє знання «золотого» розподілу запозичив у єгиптян і вавилонян.

В епоху Відродження посилюється інтерес до золотого розподілу серед учених і художників. В 1509 р. у Венеції була видана книга **Луки Паччолі** «Божественна пропорція» з ілюстраціями, імовірно **Леонардо да Вінчі**. Серед багатьох переваг «золотої пропорції» Лука Паччолі назвав і її «божественну суть», що виражає християнську триєдність. Малюся на увазі, що малий відрізок є уособленням бога-сина, більший відрізок – бога-батька, а весь відрізок – бога-святого духу.

Золота пропорція - це такий пропорційний розподіл відрізка на нерівні частини, при якому весь відрізок так відноситься до більшої частини, як найбільша частина відноситься до меншої; або, іншими словами, менший відрізок так відноситься до більшого, як більший до всього $a : b = b : c$ або $c : b = b : a$.

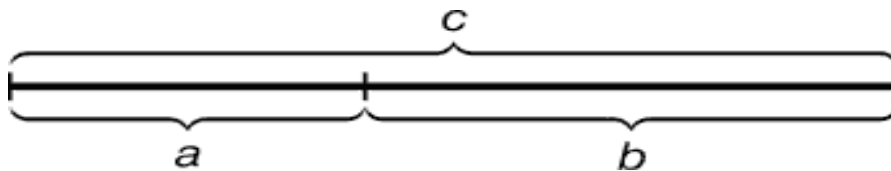


Рис. 14 – Золота пропорція

Розподіл відрізка прямої за золотим перетином $BC = 1/2 AB$; $CD = BC$

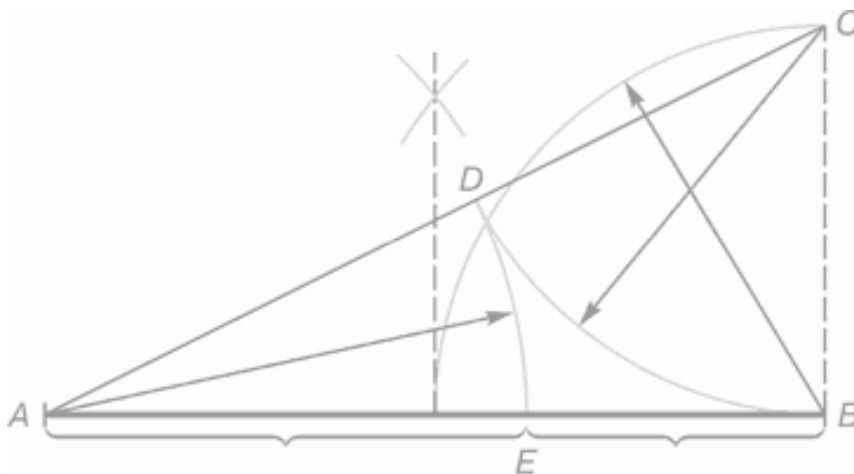


Рис. 15 – Принцип побудови золотого перетину

Практичне знайомство із золотим перетином починають з розподілу відрізка прямої в золотій пропорції за допомогою циркуля і лінійки. З точки B піднімають перпендикуляр, що дорівнює половині AB . Отримана точка C з'єднується лінією з

точкою *A*. На отриманій лінії відкладається відрізок *BC*, що закінчується точкою *D*. Відрізок *AD* переноситься на пряму *AB*. Отримана при цьому точка *E* ділить відрізок *AB* в співвідношенні золотого перетину.

Краса «золотого» перетину може бути підтверджена фактом, що золотий прямокутник перетину ділиться на квадрат (площа) та інший, менший золотий прямокутник перетину. Цей процес може бути продовжений до нескінченності, додаючи квадрат (площу) на довшій стороні золотого прямокутника перетину, т.ч. встановлюючи пропорційні співвідношення за повним уявленим людиною масштабом.

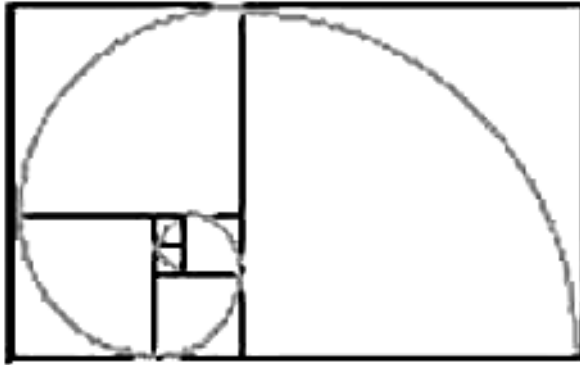
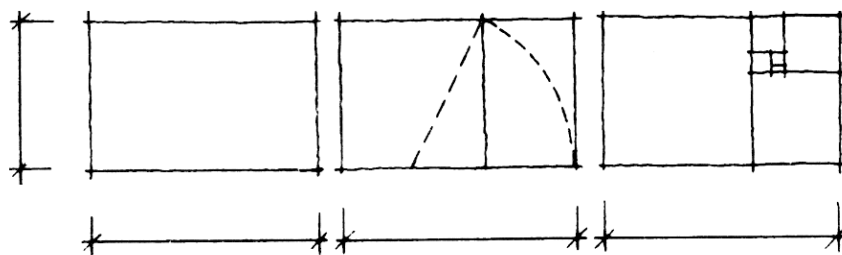
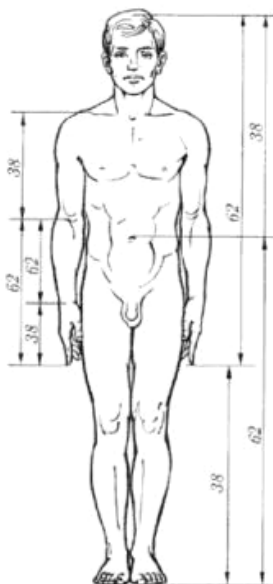


Рис. 16 – Побудова золотого перетину на основі квадрату



«Золото» в пропорціях людини



В 1855 р. німецький дослідник Цейзінг опублікував працю «Естетичні дослідження», де довів, що золотий перетин є універсальним законом. За Цейзінгом розподіл тіла людини точкою пупа - найважливіший показник золотого перетину. Пропорції чоловічого тіла коливаються в межах середнього співвідношення $13 : 8 = 1,625$ і дещо ближче підходять до золотого перетину, ніж пропорції жіночого тіла, відносно якого середнє значення пропорції виражається в співвідношенні $8 : 5 = 1,6$. У новонародженого пропорція складає співвідношення $1 : 1$, до 13 років вона дорівнює 1,6, а до 21 року дорівнює чоловічій.

Пропорції золотого перетину виявляються і відносно інших частин тіла - довжина плеча, передпліччя і кисті, кисті та пальців і т.д.

Рис. 17 – Золоті співвідношення у побудові фігури людини

Системи пропорціювання

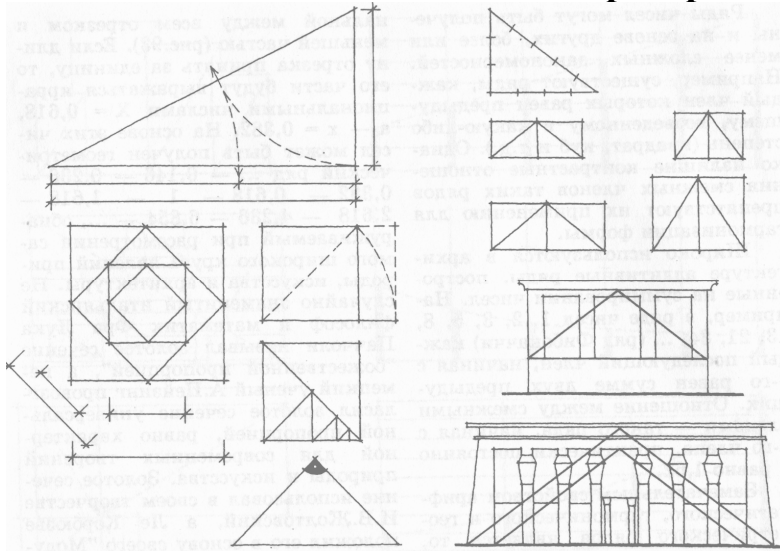


Рис. 18 - Розподіл відрізка в крайніх і середніх співвідношеннях
Система пропорціювання на основі вписаних і описаних квадратів.
"Священний" єгипетський трикутник і пропорціювання на його основі

Французький архітектор Ле Корбюзьє створив шкалу пропорцій, засновану на двох рядах «золотого співвідношення». Для першого (червоного) ряду початковим став розмір 183 см – середній зріст людини. Для другого (синього) ряду – 226 см – висота людини з піднятою рукою (рис. 19).

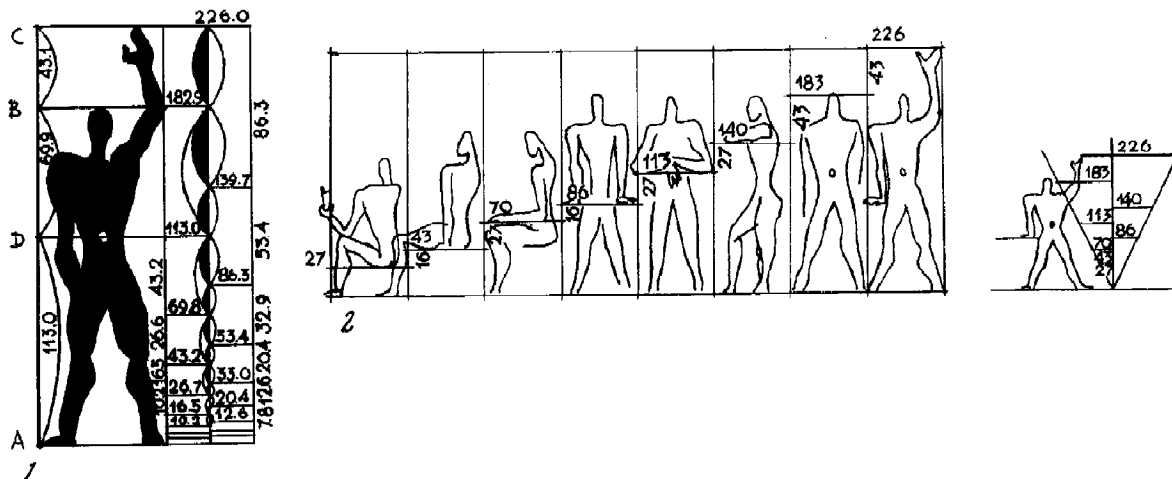


Рис. 19 – Шкала Модуло

Завдання №3. Поняття пропорцій. Метод пропорціювання

Проаналізувати пропорції в композиції музейного комплексу.

Проаналізувати пропорційність будівлі-музею: а) головну видову картину; б) пропорції інтер'єрних просторів (аванплоті, вестибюля, залу); закономірності плану.

ЛЕКЦІЯ 4

«ЦІЛЕ» ЯК ПРИНЦИП АРХІТЕКТУРНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

Поняття «цілого» в композиції.

Метонімія і метафора у створенні «цілого».

Поняття «архітектурна композиція», як і «композиція» взагалі визначається як складання ЧАСТИН в ЦІЛЕ. Наука про композицію, особливо архітектурну, включає формальний і змістовий аспект такого «складання». Формальний аспект формулюється як математична гармонізація, засобами якої є геометричне пропорціювання (при аналізі ортогонального креслення), виділення ма-

кетної домінанти, або значущого елемента споруди. Змістовий аспект у якості головного принципу розглядає людський фактор, тобто розуміння того, як людина оцінює навколишній світ. Щоб людина визнала щось ЦІЛІСНИМ – від світу взагалі до архітектурного об'єкта зокрема – це щось має якимось чином відповідати її уявленню про ЦІЛЕ та співвідноситися з її «Я».

Ще досократики виділяють бінарну пару: *єдине та множинне*. Пізніше Анаксимандр виводив усі окремі елементи з «єдиного». Він назвав словом «апейрон» початок всього суцього, «...певну іншу безмежну природу, з якої народжуються всі небо-схили і ув'язнені в них космоси»¹². Аналогічно трактував «єдине» Геракліт: «небо і землю, і весь космос в цілому упорядкувала єдина гармонія через змішування протилежних начал»¹³. «Єдине», за Піфагором, – «це зовсім не одиниця, а весь світ в цілому»¹⁴. «Єдине» у Платона - це чуттєво матеріальний космос, що зібрав безліч одиницностей в одне нероздільне ціле. Арістотель, на відміну від Платона, дійшов думки, що ідея присутня в кожній матеріальній речі. Результат становлення ідеї-ейдосу це - гармонія, що активно і безперервно функціонує як сплетіння чуттєво-матеріальних речей. Це сплетіння утворює собою єдину органічно життєву субстанцію. Воно є, за Аристотелем, просто єдністю різноманітного і, відповідно, еманцією - розумною енергією, яка об'єднує множинність. Арістотель розглядає таке об'єднання як ключовий етап свого знаменитого катарсису. «Всі душевні сили при катарсисі, звільняючись від потоку становлення в єдиному духовному злеті, перетворюються в розум, який являє собою вищу зібраність множинності, що розтікається»¹⁵.

«Єдине» у Дж. Бруно - причина буття і саме буття речей. «Різнорманітність і протилежність не перешкоджають загальному благу цілого, оскільки ним (цілим) керує природа, яка подібно диригенту спрямовує протилежні, крайні та середні голоси до єдиного найкращого... співзвуччя»¹⁶. Таким «співзвуччям» в архітектурі став купол собору Санта-Марія дель Фьоре - кульмінаційний вузол, що зібрав у ціле не лише о середовище, але і Флоренцію, і всю Тоскану, що дозволило флорентійцеві відчувати єдність світу.

Таке трактування і у наш час простежується як головна ознака **цілого** від філософів А.Ф.Лосєва і В.В.Бичкова до архітекторів Ле Корбюзьє, К.Лінча, А.В.Іконнікова та ін.

Технічне трактування філософських положень про «**ціле**»-«**єдине**» як синтез «**множинності частин**» дається в загальній теорії систем, теорії інформації, психології, структурній лінгвістиці. Це, перш за все, трактування «єдиного» як результату переходу від нижчих ієрархічних рівнів смислової структури до вищих, від метонімії до метафори, при якому посилюється абстрагування наочної основи.

Важливо зазначити, що цей процес відповідає процесу пізнання архітектури, яка сприймається в різний час, у різних просторах, у різних ракурсах і якимось чином за певних умов складається в «єдине» - в образ.

¹² Фрагменти ранніх грецьких філософів. Частина I. - М.: Наука, 1989. - С. 127

¹³ Там же, - с. 199

¹⁴ Жмудь Л.Я. Піфагор і його школа. - Л.: Наука, 1990. - С. 177

¹⁵ Лосєв А.Ф. Очерки античного символізму і міфології. - М.: Мысль, 1993. - 959 с.

¹⁶ Горфункель А.Х. Філософія епохи Відродження - М.: Вища школа, 1980.- С.269-270

У семіотиці прийнято вважати, що «значуща форма» – символ, образ - «посилає» до ширших понять, ніж кожний окремий прототип. Створюється ситуація, при якій один предмет «посилає» до іншого, «позначає» інший предмет.

З абстрагуванням при переході до «єдиного» у лінгвістиці пов'язаний троп. Як відомо, троп (від грец. *τροπος* - поворот) – це слово, ужите не в прямому, а в переносному значенні. Перенесення значення визначається його зв'язками з іншими словами в контексті мовлення, а ознака, що сполучає обидва значення – асоціативними зв'язками з певним образом. Фізично вони не співвідносяться (не стоять поряд) з ним, але мають образну подібність.

У першому випадку - це метонімія, у другому – метафора. Під метонімією (від грец. *μετωνομία*, буквально – перейменування, зміна імені) розуміють заміну назви явища, поняття або предмета іншою назвою, пов'язаною у свідомості з уявленням про них. Наприклад, у вірші О.С.Пушкіна «Песнь о Вещем Олеге» замість виразу «вино в ковшах» вживається слово «ковши»: «ковши круговые, запянься, шипят».

Для розуміння ролі метафори, як поєднання множинності елементів, у першу чергу в архітектурі, важливо розуміти її синтезуючу функцію (грец. *μεταφορα*, від *μεταφρיו* - переносу). За О.О.Потебнею, метафора необхідна для вираження одним словом багат шарового ряду думок з безліччю дій¹⁷. Ця констатація особливо важлива для композиції архітектурного середовища, де навіть в окремому архітектурному об'єкті поєднується безліч частин – від навколишнього ландшафту до інтер'єрних архітектурних просторів. У цьому випадку цілісність інформації і в лінгвістиці, і в архітектурі забезпечується зближенням і взаємодією метонімії та метафор. Так у поемі О.С.Пушкіна «Медный всадник» космічний пейзаж епохи Петра змінюється через текстовий інтервал благопристойним виглядом Петербурга епохи Олександра І:

На берегу пустынных волн Стоял он, дум великих полн, И вдаль глядел. Пред ним широко Река неслася; бедный челн По ней стремился одиноко. По мшистым, топким берегам	Чернели избы здесь и там, Приют убогого чухонца; И лес, неведомый лучам В тумане спрятанного солнца Кругом шумел.
...В гранит оделася Нева; Мосты повисли над водами; Темно-зелеными садами Ее покрылись острова... ...Люблю воинственную живость Потешных Марсовых полей,	Пехотных ратей и коней Однообразную красоту, В их стройно зыблемом строю Лоскутья сих знамён победных, Сиянье шапок этих медных, Насквозь простреленных в бою.

Якщо розглядати уривки окремо, навряд чи можна розшифрувати домінуючий образ поеми. Другий фрагмент може навіть здаватися привабливішим. Але глобальний образ виникає лише в рамках усього контексту. Виникають у пам'яті фрагменти, де порівнюють Петра Великий і Олександра І. Петро представлений в космічній величі, як і в першому уривку:

¹⁷ Потебня А.А. Теоретическая поэтика. - М.: Высшая школа, 1990. -344с.

«В неколебимой вышине, Над возмущенною Невойю	Стоит с простертою рукою Кумир на бронзовом коне»
--	--

А Олександр І постає, дійсно, в жалюгідному вигляді:

« ... на балкон, Печален, смутен вышел он И молвил: «С божией стихией	Царям не совладать». Он сел И в думе скорбными очами На злое бедствие глядел» ¹⁸
---	---

На зіставленні цих уривків у свідомості читача народжується образ протистояння епох.

Так само постають уривки-сегменти у фільмі «Дзеркало» А.А.Тарковського. У ньому три рази з'являється птах. Перший раз - біля ліжка немовляти, як символ народження; другий раз – у кульмінації фільму, коли сходження хлопчика на пагорб чергується з ядерними вибухами; третій раз - у фіналі фільму – голуб вилітає зі слабкої руки вмираючого і злітає в небо – до нового життя. У кожному випадку різні події метонімічно відображені у пташці, а вона «посилає» до образу життєствердження, до процесу «руйнування і відродження», який трактується О.Ф.Лосєвим як реанімація порушеної єдності.

Таким чином, в усіх прикладах - і метонімічних, і метафоричних - діє за явлений у лінгвістиці принцип: метафора виникає при метонімічних стиках і образ, що народжується при цьому, об'єднує на асоціативному рівні множинність сюжетних ліній.

Цікавим прикладом є «Гентський вітвар» голландського художника Яна ван Ейка, сюжет якого розгортається в часі та просторі, що характерно і для архітектури. Вітвар складається із двох стулок, які мають зображення зовні та всередині. «Множинність» представлена в зіставленні двох його частин, внутрішньої та зовнішньої, іконами різного формату, різними стилістичними прийомом та масштабами при зображенні фігур.

На зовнішній стулці вітваря множинність частин скомпонована у два горизонтальних ряди по обидва боки центральної вертикальної осі. У нижньому ряді – це фігури донаторів, які написані як живі люди, і це створює відчуття їх спільності з людьми в залі церкви. Їх погляди спрямовані до центру – до двох скульптурних зображень Іоанна Богослова та Іоанна Хрестителя. На фігури святих спрямовані погляди і більшості верхніх фігур: архангела Гавриїла, однієї з сивіл, пророків Михея і Захара. Фігура кожного з Іоаннів статична і виділена просторово, що підкреслює їх значимість. Фігури ж під верхніми арками зображені живописно і ніби наклеєні на плоский фон. Фігури архангела Гавриїла і діви Марії статично об'єднують Іоаннів і сивіл з пророками. Зображення Діви Марії, голуба та Агнця фізично, предметно-метонімічно переходять із зовнішньої стулки у внутрішню і ніби відтворюють рух усередину (рис. 19).

Два горизонтальні ряди завершальної картини об'єднуються центральною вертикальною віссю, і голуб з Агнцем - джерела складних метафор - переходять на цю об'єднуючу вісь. Агнець перейшов у центральну частину нижнього ряду, а голуб - на стик з верхнім рядом по тій же центральній осі. А в самому центрі верхнього ряду з'являється Саваоф – Бог-Отець. Вертикальну вісь

¹⁸ Пушкин А.С. ПСС в 10-и томах, изд.2, М.: АН СССР, т.4., 1954. – 154 с.

замикає внизу колодязь з водою. Вода утворюється з крові Агнця і витікає струмочком, ніби даючи цілющу вологу людям, що знаходяться у храмі. Так метонімічні стики в складній теологічній трактовці перетворюються в єдиний метафоричний ряд і посиляють до «Єдиного», до Бога-Отця, що символізує порятунок (рис.19).



*Рис. 19 - Ян ван Ейк, Гентський вітар (1432). Зовнішня ступка вітаря.
Внутрішня ступка вітаря*

При аналізі архітектурних ансамблів структурні побудови простежуються на стиках із зовнішнім середовищем. Розкривається домінуюча форма ансамблю, що поєднує інтер'єрні та екстер'єрні простори. Ці фізично виражені стики, візуально закріплені в реальних умовах, становлять метонімічний рівень об'єднання зовнішніх і внутрішніх параметрів середовища. У кожному випадку визначається структура об'єднуючої форми (домінанти): об'ємна скульптура, яка відіграє роль своєрідного візуального фокуса, і просторова – на стиках просторів, що обтікають цю скульптуру. На другому етапі розкривається метафорична значимість домінанти; те, завдяки чому вона посиляє до космогонічного образу, тобто до «єдиного».

Успенський собор Києво-Печерської лаври вінчає Печерське плато і композиційно поєднує при огляді із Дніпра багато церков на прилеглих пагорбах. На ньому ж стикується в монастирі чимало підходів і споруд – від входів через Троїцьку та Економічну брами до спусків у Ближні та Дальні печери. В інтер'єрі купола собор з'єднує центральний і бічні нефи. Купол і підкупольний простір поєднує на метонімічному рівні екстер'єрний та інтер'єрний простори, Дніпро та пагорб. На метафоричному рівні він з'являється як модель Всесвіту – «Єдине» (рис. 20).

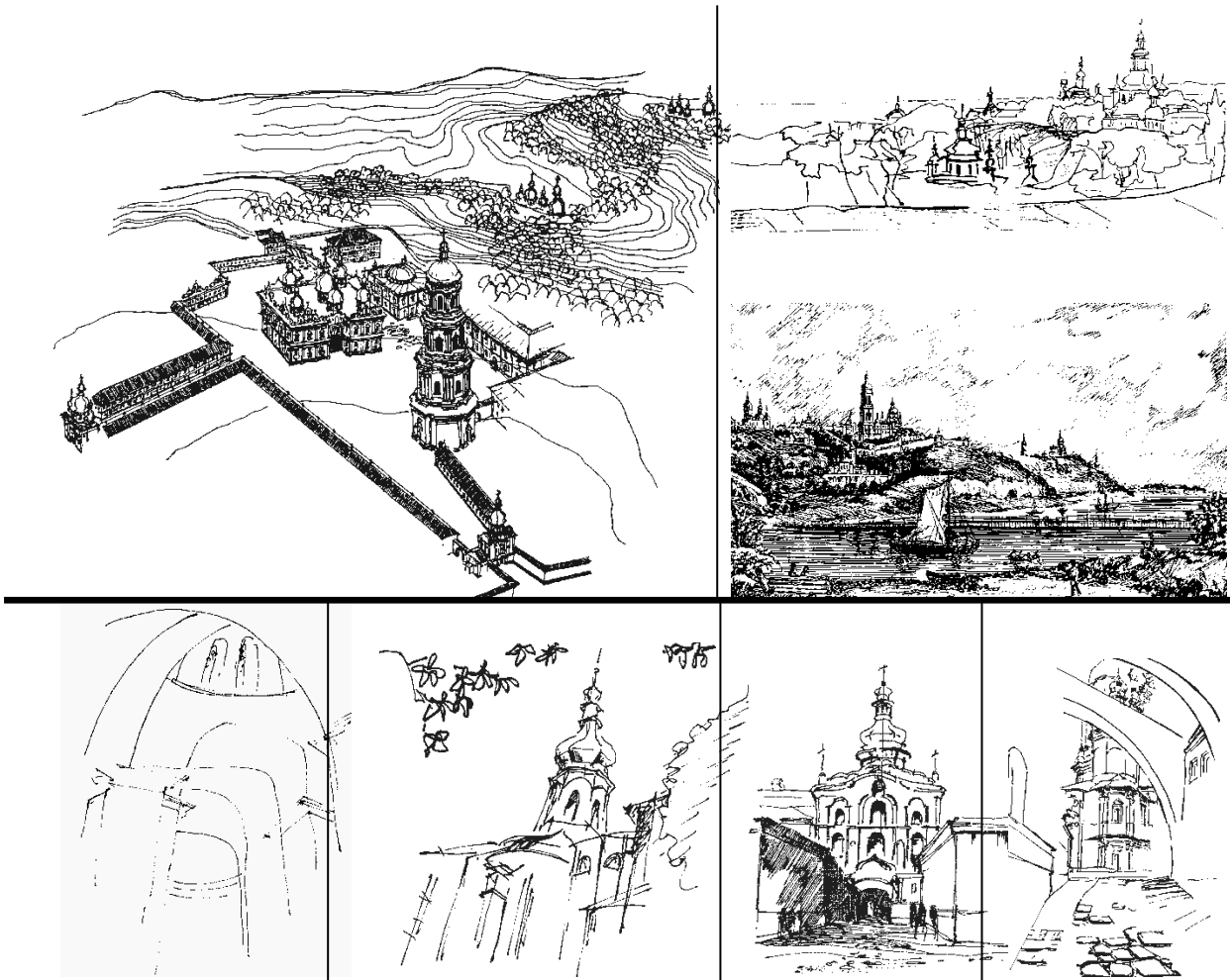


Рис. 20 - Київ. Києво-Печерська лавра

В описах патріарха Германа церква є земним небом, склепіння вівтаря і храму – образи двох рівнів неба, лампади і свічки – образ вічного вогню. Візантійський поет X ст. Іоанн Геометр також бачить у храмі, з одного боку, «наслідування Всесвіту у всій його багатообразній красі. Тут і небо, і ефір, і безмежні простори моря, і водні потоки, що течуть з гір, і вся земля як прекрасний сад нев’янучих квітів. З іншого боку, ці яскраві образи ясно показують йому весь уявний космос на чолі з Христом»¹⁹. Всі ці символічні складові ззовні поєднуються собором, а в самому соборі - його просторовим смисловим центром.

¹⁹ Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. - К.: Путь к истине, 1991. - 407 с.

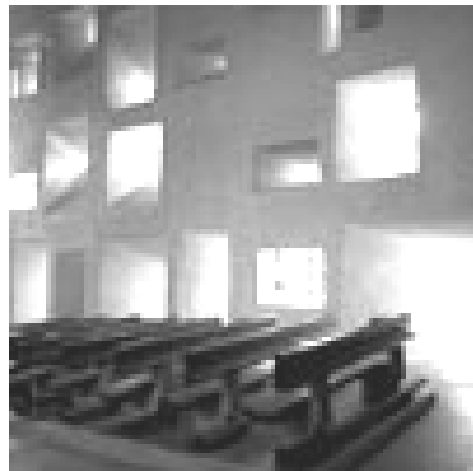
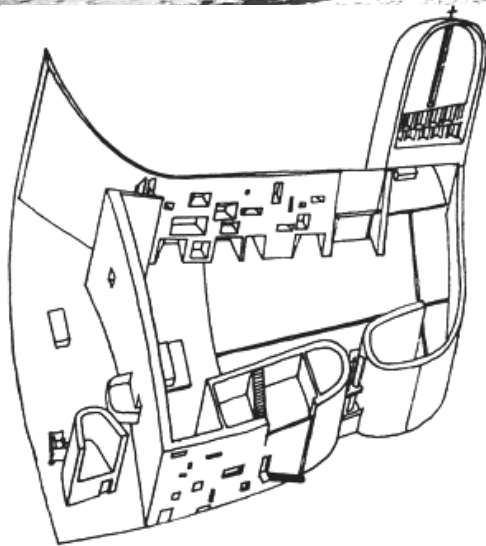


Рис. 21 - Нотр-Дам-дю-О в Роншані

У капелі в Роншані ми бачимо «велику множинність», виражену архітектурними засобами в просторових і світлових поєднаннях: зовнішній і внутрішній простори, логічно суперечливі входи і виходи, світлові поєднання, по-різному виражені в екстер'єрі та інтер'єрі. Все це об'єднується на метонімічному рівні у взаємопроникненні зовнішнього і внутрішнього середовища. З одного боку, - у «втискуванні» зовнішнього в западаючі стіни капели і прориві світла всередину, з іншої - у виплескуванні внутрішнього простору через «розтруб», що розширюється біля вітваря. Стик на метонімічному рівні фіксується вітварем, який винесено за межі капели убік долини. Вихід в зовнішній світ Ле Корбюзьє вирішив як апеляцію до філософії екзистенціалізму, хиткістю нерегульованого буття. Ця хиткість архітектурно виражена в мерехтливому проникненні світла через хаотично розміщені світлові отвори, в тінях, що ковзають по зігнутих стінах (рис. 21). Світло, яке проривається крізь них, створює «діонісійський» ефект. Немов пробурені світлом в товщі стіни отвори мимоволі «посилають» до незбагненого

світла Вічності («И вдруг в мой разум грянул свет с высот...»²⁰). Все це – метафора таїнства, Бога, «єдиного», непідвладного людському розуму.

Таким чином, в архітектурному середовищі діє двохетапний процес композиційного об'єднання.

На першому етапі - на метонімічному рівні – фрагменти стикаються фізично (ці стики поєднуються безпосередньо і сприймаються візуально, тобто фізично) на формі, що їх об'єднує.

На другому етапі - на метафоричному рівні – форма, що фізично стикає фрагменти, асоціативно посиляє до ємного образу; як правило – до космічних категорій, кінцевого «єдиного».

Завдання 4. «Ціле» як принцип архітектурної композиції

Пояснити дію двоетапного процесу формування образу «цілого» в композиції.

В проектуваному комплексі музею прослідкувати взаємодію двох етапів складання образу «цілого». Показати, яка форма і як саме стає метафорою «єдиного».

ТЕМА 2

РИТМ ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬОГО ПІДПОРЯДКУВАННЯ В АРХІТЕКТУРНІЙ КОМПОЗИЦІЇ

Вступ до теми 2

Архітектура пізнається в русі – писав Ле Корбюзьє. Ритмічна зміна видових кадрів, - важливий аспект дії архітектурного простору на людину. Зміна кадрів формується під час цілеспрямованого руху людини у просторі. Транспортний і пішохідний рух – важливий містоформуючий чинник. Чим складніша структура архітектурного об'єкта (регіон, місто, комплекс), тим складніша структура руху і тим важливіше враховувати всі аспекти, пов'язані з цим чинником: розміщення міст, громадських центрів, місць праці, станцій, розселення та ін. Проте, окрім функціонально-утилітарного, транспортний і пішохідний рух має важливе естетико-композиційне значення у формуванні структури міста. Естетико-композиційний фактор впливає на формування композиційної структури міста; на взаємодію ансамблів, сприйняття яких тісно пов'язано з процесом руху, з певною послідовністю і наростанням вражень, з можливістю огляду цілісних панорам, з тим, що пережив єдності різних рівнів міської структури.

Для емоційно-естетичного сприйняття міського середовища в процесі руху важливий ефект подолання цього шляху. У зв'язку з цим, як чинник руху найбільш цікавим може стати вивчення т. зв. «порогових просторів» - композиційно-емоційних вузлів, які виникають при русі певним маршрутом.

Ритмічна побудова будь-якої естетичної структури, до яких відноситься і архітектурно-містобудівна структура, є складним співвідношенням впорядкованості та порушень. Художній ритм впорядкованості завжди має які-небудь порушення – збиття, що володіє силою прийому – перешкоди. Ритмічний ланцюг таких «перешкод» здатний викликати афект, який має назву катарсису.

²⁰ Данте Алигьери. Божественная комедия: Пер. М. Лозинского. - М.: Интерпракс, 1992. – 624 с.

ЛЕКЦІЯ 5

РУХ В ПРОСТОРІ

Положення про позитивний і негативний простір.

Основні принципи міграційної системи архітектурних просторів.

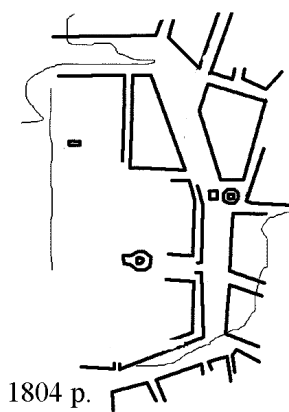
Робота з простором і розуміння простору як художнього феномена – найважливіша складова теорії архітектурної композиції.

Як пише Ю.М.Лотман, «пространство - это, наверное, древнейший архаический язык. И это не только то, что является адекватном географии, не только то, что мы сейчас осознаем как «пространство», но это универсалия, с помощью которой выражались и этические понятия. Для человека той эпохи выйти за границу — значит прорваться за пределы реальности. В организуемом на языке пространства мышлении такие понятия, как грех, блаженство, рай, смерть, получают, прежде всего, пространственное воплощение. Когда ребенку страшно перейти в темную комнату, это — запрет на страшное пространство. Загробный мир тоже представляется нам как особое — страшное — пространство, и смерть во всех культурных системах предстает как *переход* куда-то или же как *приход* откуда-то.

«Куда» и «откуда» — это коренные понятия... Основной признак пространства — это граница, граница жизни и смерти, граница чести и бесчестия»²¹.

Отже, переживати простір — означає мати відчуття дистанції і межі.

Архітектурний простір - це простір, організований за допомогою його обмеження (розчленовування) і надання форми, як правило, архітектурними об'ємами або масами (будівлями, стінами, колонами та ін.). Як обмеження можуть бути використані також природні ландшафтні форми – кромки пагорба, берег водоймища, зелені масиви та ін.



Шляхом обмеження можуть бути отримані прості форми простору (у вигляді куба, паралелепіпеда, рідше – кулі або еліпса та ін.) або складні, форму яких важко визначити. Архітектурно сформовані простори можуть мати чітко визначені межі або перетікати одне в інше при межах, які лише відчуються глядачем (рис. 22). *Сучасна площа в її північній частині має форму великого прямокутника, який, проте, так виглядає лише на кресленні. Якщо дивися з півночі, то видно простір площі, обмежений ліворуч будівлею технікуму (колишній банк), а праворуч умовною межею слугує крайка скверу. Попереду простір замикає умовна межа, яка утворюється забудовою пров. Спартаківського.*

²¹ Лотман Ю.М. Разговор о пространстве //Воспитание души / Лотман Ю.М. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2005. – 624. - С. 117-118.



Харків. Площа Конституції

1. Вигляд північної частини площі на поч. XX ст.
2. Сучасний вигляд того ж фрагмента



Рис. 22 – Простір площі Конституції (північна частина)

Прикладом умовних меж громадського простору є пл. Конституції. При порівнянні історичного і сучасного стану площі видно, що історично складені простори мають більш чітко окреслену конфігурацію. Простори площі невеликі за розмірами, їх легко охопити поглядом. Простір сучасної площі збільшений завдяки ліквідації кварталу забудови в західній частині (в наш час – сквер і простір біля виходу зі станції метро). Через це західна межа північної частини площі стала невиразною і не має чіткого окреслення. Нечіткість західної межі поглиблюється і рельєфом, що помітно опускається в західному напрямку.

Положення про позитивний і негативний простір²²

Форми і властивості архітектурних просторів дуже впливають на людське життя і поведінку, оскільки ми мешкаємо в побудованому просторі, а не в стінах і колонах, які його утворюють.

Теорія композиції іноді використовує поняття позитивних і негативних просторів. Тривимірний простір вважається **позитивним**, якщо у нього є певна форма або межа, яка чітко відчувається. Позитивні простори – це простори геометрично і психологічно адекватні, вони легко визначаються людиною як організовані. Якщо неможливо або складно визначити форму простору, його називають **негативним**.

Прості геометричні форми (прямокутник, круг і т.п.) є сприятливими для сприйняття просторів, що співвідносяться з ними і відчуються як організовані. Складні, негативні простори здаються неорганізованими. Крізь них можна пройти в організований простір, але не знаходиться в них постійно. Невидимі, але, проте, явно присутні елементи або простори (ми інтуїтивно відзначаємо їх, хоча і не можемо побачити) називаються **уявними**.

²² Викладено за літ.: Фредерик М. 101 полезная идея для архитекторов. – СПб.: Питер, 2009. - 208 с.



*Рис. 23 - Харків, площа Конституції.
Розподіл просторів уявним елементом*

На рис. 21 показаний вигляд фрагмента площі Конституції. Площина стіни будинку, що замикає глибинну перспективу площі може бути продовженою як уявна межа простору даного кадру. Наступною межею є вертикаль башти ліворуч, що фіксує завершення глибинного розвитку простору площі.

Сприйняття архітектурного простору залежить від того, як ми до нього наближаємося. Американський архітектор і викладач М. Фредерік рекомендує: **«щоб справити більш сильне враження на людей, що рухаються створеним вами маршрутом, використовують метод «відмови і винагороду»**. Коли ми прямуємо будівлею або рухаємося містом, то в думках порівнюємо картину, що постає перед нами, з нашими потребами і очікуваннями. Сила і багатство наших вражень в основному є результатом того, як саме відбуваються ці порівняння.

При проектуванні шляхів підходу спробуйте зробити так, щоб люди спочатку бачили об'єкт, до якого вони прямують (сходи, вхід в будівлю, пам'ятник або що-небудь інше), а потім, у міру просування, втрачали його з поля зору. Потім ще раз відкрийте вигляд на об'єкт, але вже з іншого кута або з додаванням нової цікавої деталі. Проведіть людей несподіваним маршрутом, щоб створити додаткову інтригу або навіть викликати у них відчуття тимчасового збиття з пантелику, а як винагороду піднесіть їм інші цікаві враження або нові вигляди цього об'єкту»²³. Ця додаткова «праця» зробить дорогу більш цікавою, а прибуття на місце бажанішим.

З цим текстом можна порівняти композицію шляху панафінейських ходів навкруги Акропольської скелі. Від агори був прямий шлях до Акрополя, але втомлена процесія прямувала майже у зворотному напрямку. Відійшовши від агори, звідки відкривалась панорама Акрополя, ритуальна процесія звертала ліворуч і йшла в обхід Акропольської скелі вулицею Триніжників. В різкому ракурсі скеля затуляла акропольські храми. Обійшовши скелю навкруги, пройшовши театр Діоніса, процесія звертала до Пропілеїв і піднімалась на Акрополь. І тільки після проходження крізь Пропілеї глядачам відкривались домінанти Акрополя вже безпосередньо з близької дистанції. Їх емоційне переживання було вистраждано всім попереднім шляхом і враження від нього складалось з враженням від блискучого архітектурного ансамблю Акрополя.

²³ Фредерік М. 101 полезная идея для архитекторов. – СПб.: Питер, 2009. - 208 с.

Основні принципи міграційної системи архітектурних просторів²⁴

Система, як певна цілісність, складається з низки компонентів. В архітектурному об'єкті (як складній системі) можна виділити у вигляді підсистеми низку компонентів, що відповідають за пересування людини (міграцію). Цілісність таких компонентів може бути названа міграційною системою.

Шлях руху людини в просторі можна представити собі як перцептивний ланцюг, який сполучає воедино ті або інші внутрішні та зовнішні простори. Переміщуючись в часі через послідовність просторів, ми сприймаємо простір з свідомістю того, звідки ми йдемо і куди маємо намір прийти.

Перш ніж ввійти всередину споруди, ми наближаємося до неї певним шляхом - підходом. **Підхід - це перша фаза міграційної системи споруди (або ансамблю)**, під час якої ми готуємося побачити, відчутти і використати внутрішній простір будівлі.

Підхід до будівлі може варіюватися за своєю протяжністю від декількох кроків у обмеженому просторі до довгої об'їзної дороги. Він може проходити під прямим кутом до головного фасаду, може йти збоку або навскоси. Під'їзний простір може бути за характером контрастним тому, що його завершує, або, навпаки, продовжуватися у внутрішні простори будівлі, включаючись в їх порядок і згладжуючи відмінності між тим, що є зовні та всередині.

Типи підходу

Фронтальний підхід веде прямо до входу в будівлю по прямій осі. При цьому кінцева мета руху – будівля відкривається погляду фронтальною площиною або погляд фіксує оформлення входу.

Підхід збоку дозволяє сприймати форму споруди в перспективі. Шлях руху може кілька разів міняти напрям, продовжувати і різноманітнити підхід. Якщо підхід розташовується під екстремальним кутом, вхід має видаватися з площини фасаду, щоб бути чітко видимим.

Спиральний підхід подовжує шлях і акцентує виразність тривимірної форми споруди, особливо якщо ми рухаємося по периметру. Вхід в будівлю може час від часу бути видимим у міру просування, щоб ясніше уявити її розташування; або він може бути прихований з вигляду до моменту прибуття до нього.

Вхід - друга фаза міграційної системи споруди

Вхід в будівлю, у внутрішнє приміщення або в замкнуту ділянку зовнішнього простору включає акт проникнення крізь обмежену форму (площинну або об'ємну), яка відділяє один простір від іншого, розділяє простір «ТУТ» і простір «ТАМ». Ця дія може бути охарактеризована вишуканішими способами, ніж просто пробитий в стіні отвір. Вхід можна влаштувати і в уявній площині, позначений двома стійками з верхньою поперечною балкою. В ситуаціях, коли бажана більша візуальна і просторова єдність між двома просторами, достатньо перепаду в рівнях, щоб поріг, що утворився, відзначив перехід з одного місця в інше.

²⁴ Викладено за літ.: Чинь Френсис Д.К. Архитектура: форма, пространство, композиция. Пер. с англ. – М.: АСТ: Астрель, 2005. – 399 с.

В звичайній ситуації, коли внутрішній простір захищається стіною, входом служить **стінний отвір**. Йому можна надати різну форму - від простого отвору в стіні до вишукано розробленого порталу.

Незалежно від форми простору, в який веде вхід, і форми захисних елементів, вхід краще всього влаштовувати в реальній або уявній площині, перпендикулярній напрямку підходу.

Конфігурація проходу

Всі дороги - пішохідні, автомобільні, вантажні, службові - по своїй природі лінійні. І у всіх є початкова точка, з якої ми рухаємося через послідовність просторів до пункту призначення.

Лінія шляху залежить від способу пересування. Якщо людина йде пішки, вона може повернутися, зупинитися, відпочити за бажанням.

Велосипедист і тим паче автомобіль вже не мають такої свободи, так само, як і нагоди різко міняти швидкість або напрям руху.

Хоча автомобілю (або будь-якому іншому транспортному засобу на колесах) в ідеалі важлива ширина дороги, що відповідає радіусу його розвороту, він може задовольнитися і проїздом, ширина якого зводиться тільки до його власних розмірів, пішоходу ж, з його здібністю до несподіваних *змін* напрямів, потрібний ширший простір, ніж розміри його власного тіла, і велика свобода у виборі траєкторії шляху.

На схрещенні або перетині доріг завжди доводиться робити вибір. Протяжність і масштаб пересічних доріг можуть допомогти нам розрізнити, які з них головні та, відповідно, ведуть у великі простори, а які другорядні - ведуть в менш значні простори. На перетині ідентичних доріг необхідно влаштувати простір, достатній для того, щоб можна було зупинитися і зорієнтуватися. Форма і масштаб входів і проходів повинна також відображати функціональні та символічні відмінності між, скажімо, громадським променадом, приватним володінням або службовим коридором.

Характер конфігурації проходу, з одного боку, залежить від організації просторів, які він з'єднує, з іншого боку - він сам впливає на них. Конфігурація проходу може підкреслювати структуру просторової організації, якщо буде повторювати її малюнок. Або навпаки - конфігурація проходу може контрастувати з формою просторової організації, створюючи візуальний контрапункт.

В думках уявляючи собі повну конфігурацію проходів в споруді, ми легше будемо орієнтуватися в будівлі, і розуміти її просторову композицію.

Типи конфігурації проходів

1. Лінійна. Всі дороги (шляхи) лінійні (мають вид лінії). Дорога у вигляді прямої лінії звичайно буває провідним елементом, що організовує ряд просторів і об'ємів. Дорога може також бути криволінійною і сегментальною, перетинатися з іншими дорогами, мати відгалуження, утворювати петлі.

2. Радіальна конфігурація складається з лінійних доріг, що мають загальну центральну точку, з якої вони виходять або до якої вони сходяться.

3. Спіральна конфігурація є єдиною безперервною лінією дороги, яка, починаючись в центральній точці, обертається навкруги неї, постійно віддаляючись від неї.

4. Гратчаста конфігурація складається з серії паралельних доріг, що взаємоперетинаються, при перетині утворюють регулярні - квадратні або прямокутні просторові інтервали.

5. Сігчаста конфігурація складається з доріг, що з'єднують певні точки в просторі.

6. Змішана. Насправді в реальному будівництві зазвичай використовуються комбінації з описаних вище конфігурацій. Вузлові точки конфігурацій з'єднані, як правило, з центрами ділової активності. Тут розташовуються входи в кімнати і зали, елементи вертикальної комунікації - сходи, пандуси, ліфти.

Співвідношення міграційних трас з просторами

Траси проходів можуть бути пов'язані з просторами, які вони сполучають таким чином:

1. повз простори і об'єми:

- зберігається цілісність кожного простору і об'єму;
- прохід має гнучку конфігурацію;
- для сполучення проходу з об'ємами можуть використовуватися проміжні простори;

2. крізь простори і об'єми:

- прохід може йти крізь простори по осі, під кутом або по краю;
- перетинаючи простір, прохід утворює усередині нього ділянки, де можна зупинитися і рухатися;

3. в певну просторову форму:

- прохід заданий розташуванням простору.

Такий тип просторового зв'язку об'єму з проходом служить для підходу і входу у функціонально і символічно важливе приміщення.

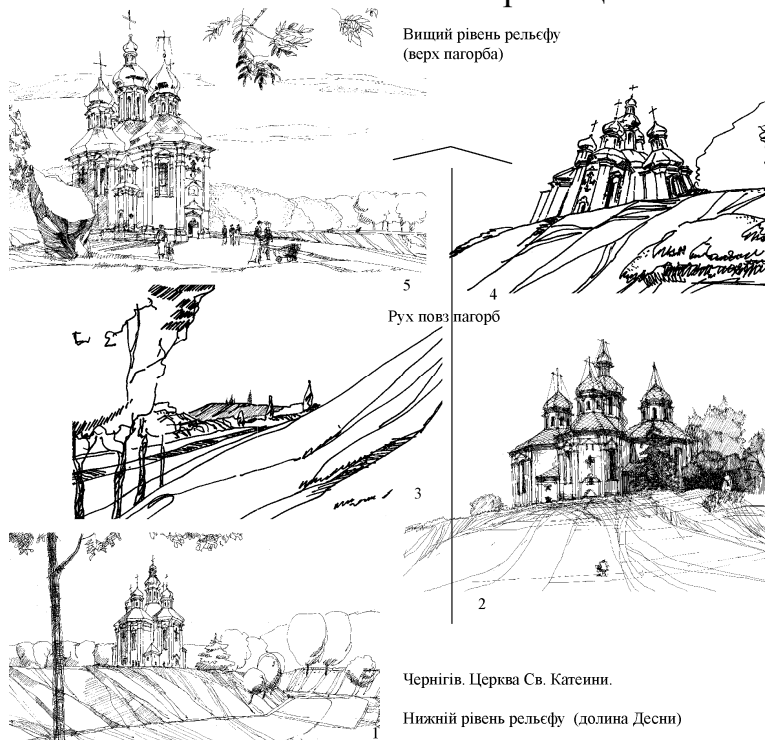


Рис. 24 – Варіювання сприйняття пам'ятника архітектури залежно від шляху руху

Завдання № 5. Рух в просторі

Охарактеризувати рух у просторі як формотворчий фактор композиції.

Проаналізувати комунікаційну систему проєктованого комплексу. Показати цю систему як єдність зовнішньої і внутрішньої структур руху.

ЛЕКЦІЯ 6

ХУДОЖНІЙ РИТМ ЯК ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ РУХУ В АРХІТЕКТУРНІЙ КОМПОЗИЦІЇ

Поняття видового кадру.

Порушення ритму як композиційного засобу.

Естетико-психологічна обумовленість аспекту сприйняття.

Поняття художнього ритму.

Снег идет

Снег идет, снег идет.
К белым звездочкам в буране
Тянутся цветы герани
За оконный переплет.

Потому что жизнь не ждет.
Не оглянешься, и — святки.
Только промежутки краткий,
Смотришь, там и Новый год.

Снег идет, и всё в смятении,
Всё пускается в полет,
Черной лестницы ступени,
Перекрестка поворот.

Снег идет, густой-густой,
В ногу с ним, стопами теми,
В том же темпе, с ленью той
Или с той же быстротой,
Может быть, проходит время?

Снег идет, снег идет,
Словно падают не хлопья,
А в заплатанном салоне
Сходит наземь небосвод.

Может быть, за годом год
Следуют, как снег идет,
Или как слова в поэме?

Словно с видом чудака,
С верхней лестничной площадки,
Крадучись, играя в прятки,
Сходит небо с чердака.

Снег идет, снег идет,
Снег идет, и все в смятении:
Убеленный пешеход,
Удивленные растения,
Перекрестка поворот.

Б. Пастернак

Уміння архітектора організувати цілеспрямоване сприйняття в русі і часі архітектурного об'єму і простору проявилось в такому творі Ле Корбюзьє, як **капела в Роншані**. “Наблизившись до капели і ввійшовши в зону оптимального сприйняття архітектурного об'єму, глядач з кожним десятком кроків одержує нове враження: змінюється напрямок пластичного руху покрівлі, висувається або зникає висотний об'єм вежі. Стіна то виступає у своїй масивності, то раптом відступає, відхиляється назад, даючи можливість для більш гострого сприйняття ширяючої покрівлі ”.

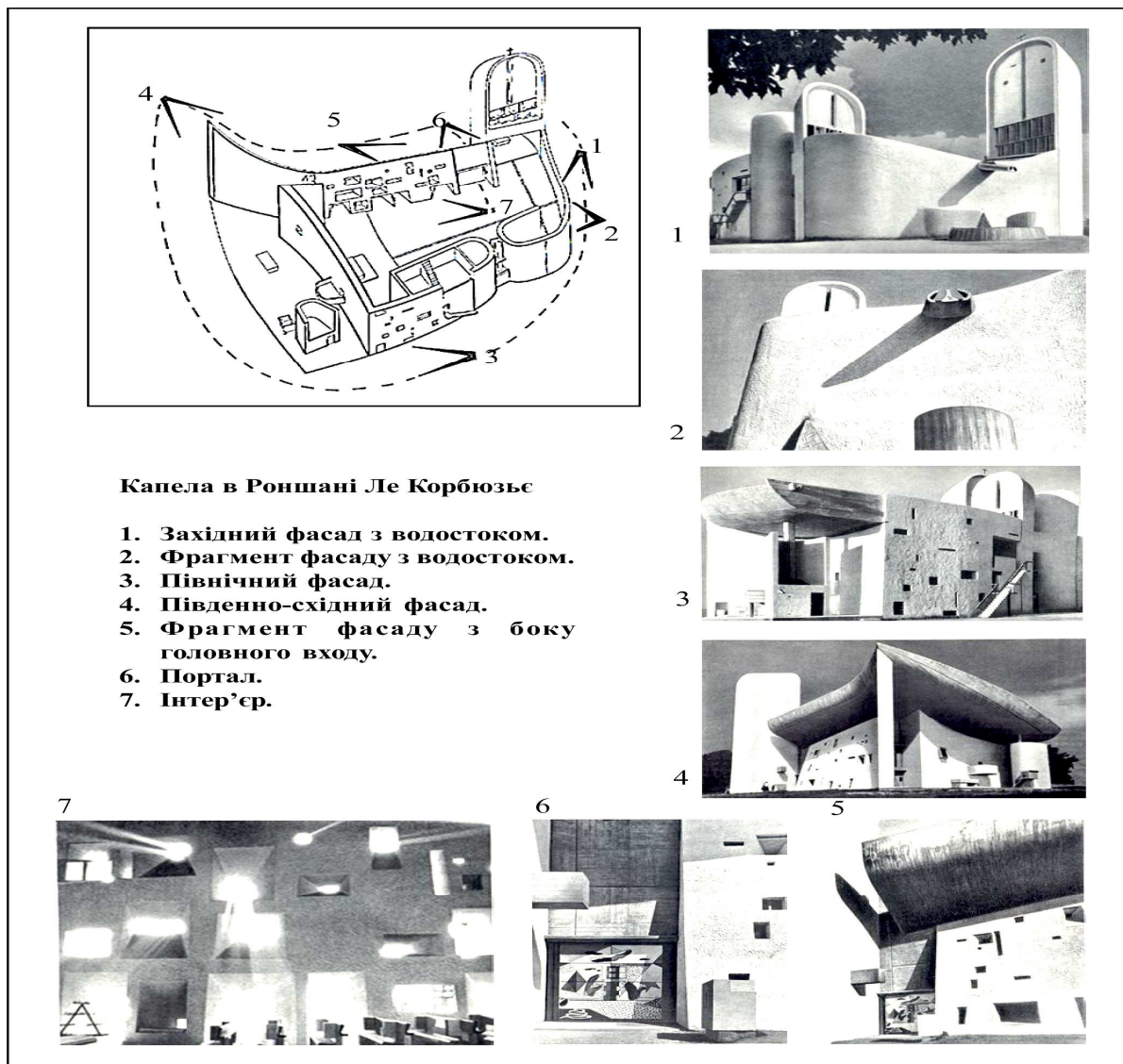


Рис. 24 - Організація цілеспрямованого сприйняття в русі й часі на прикладі капели в Роншан дю О, архіт. Ле Корбюзьє

Рух в просторі, посиленому архітектурою, може дати яскраві емоційні метафори. Таким прикладом є середовище Єкатерининської церкви в Чернігові



Рис. 25 - Просторово-часова структура району Єкатерининської церкви в Чернігові. Сприйняття Єкатерининської церкви з дальніх і ближніх дистанцій

Церква Св. Катерини розташована на невисокому пагорбі, який виділяється із загального плато двома вузькими балками. Білий, схожий на башту об'єм церкви

домінує над широкою долиною і видніється здалеку. В той же час загальна композиція цього ансамблю є камерною: масштаб пагорба і вузьких балок співвідноситься з масштабом людини, а довжина балок і висота пагорба – з темпом руху пішохода. Підіймаючись балкою на плато, глядач вступає в емоційний контакт з пагорбом і навколишнім простором. У міру руху глядача пагорб «виростає» і поступово «поглинає» і церкву, яка ховається за його крайку, і глядача, який вступає у вузьку долину. Здається, що хтонічне єство землі домінує. Але пройшовши ще трохи, глядач знову знаходить церкву, яка наче рветься з земної плоти, що її поглинула. Це враження виникає через різкий ракурс, в якому з'являються фрагменти церкви в кадрі – спочатку – куполи, а потім поступово – весь об'єм. Зійшовши на пагорб, глядач знову бачить церкву – домінанту. Вона упевнено стоїть на плато. Біля її підніжжя розстилається чернігівський ландшафт, хтонізм якого тільки що був пережитий пішоходом²⁵.

Основні поняття

“Архітектура, це, звичайно, не тільки організація простору, не тільки організація об'ємів. Ці фактори є допоміжними, що підпорядковані основному - організації руху ” (Ф. Джонсон).

“Архітектура сприймається в русі ” (Ле Корбюзьє)

Є. Беляєва, яка розробила теорію візуального сприйняття архітектури, пише: «Сприйняття архітектурно-просторового середовища міста істотно відрізняється від сприйняття окремого будинку, комплексу або навіть містобудівного ансамблю. Враження від навколишнього середовища складається в людини в результаті сприйняття потоку зорових вражень, **що розгортається в просторі і часі в процесі руху**».

Для характеристики елемента такого потоку Є. Беляєва застосувала поняття **“видовий кадр”**, а для самого потоку - поняття **“послідовність видових кадрів”**. Особливий випадок найбільш сприятливої зони сприйняття архітектурного середовища - так звані **фіксовані точки зору**.

В.Л. Антонов вводить поняття **візуальних басейнів** - широких просторів, що формують панорами, і **візуальних каналів** – вузьких проміжків простору, наприклад, вулиць або долин.

Відомий літературознавець В.Б. Шкловський при вивченні емоційно-естетичного сприйняття художнього твору в якості важливої складової частини сприйняття виділяє відчуття **“утруднення”** (“ускладнення”).

“Утруднення ” уявляється певною зупинкою, що вимагає подолання: «Приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен».

Одним з формальних елементів «утруднення», на думку В. Б. Шкловського, є ритм. **Художній ритм**, зазначає автор, при упорядкованості, що ясно читається, не йде за геометрією до кінця. Він завжди має які-небудь порушення. «Эстетический ритм заключается в нарушении прозаического ритма. Речь идет не об усложнении,

²⁵ Більш детально див. літ.: Коптева Г.Л. Семантика порога в архитектурной ритмике городской среды. – Харьков: ХНАГХ, 2009. – 104 с.

но о нарушении ритма, о таких сбоях, которые невозможно предусмотреть; и когда это нарушение становится каноном, оно теряет свою силу приема – препятствия...».

Таким чином, ритмічна побудова художнього твору являє собою складне співвідношення упорядкованості і її порушень. Ритмічна структура – це конфлікт, напруження між різними типами структури та «випадковість в обумовленості», що, на думку Ю.М. Лотмана, забезпечує художньому твору високий **інформативний зміст**.

Як прийом «утруднення» у мистецтві та літературі застосовується поняття **контрапосту або контрапункту**. В архітектурі проблемою контрапосту займається В.Локтев (Москва). Аналізуючи творчість Мікеланджело, В.Локтев помітив у його творах «навязчивое правило, железную композиционную волю, все подчиняющий себе авторский расчет. Все без исключения фигуры можно было составить в пары. Каждая фигура имела своеобразного «оппонента». Четко прочитывалось целенаправленное противопоставление поз, жестов, движений, положений рук, ног, головы, поворотов корпуса и т. д. Кроме того, отдельные фигуры одновременно участвовали в нескольких противопоставлениях и это еще больше увеличивало напряжение сцены и активность зрителя. Замеченное правило буквально пронизывало композицию, вернее, оно-то ее и образовывало... Замечательно, что все многофигурные композиции Микеланджело неизменно вызывают у зрителя ощущение соучастия, властно захватывают и заставляют принимать все изображенное «на свой счет».

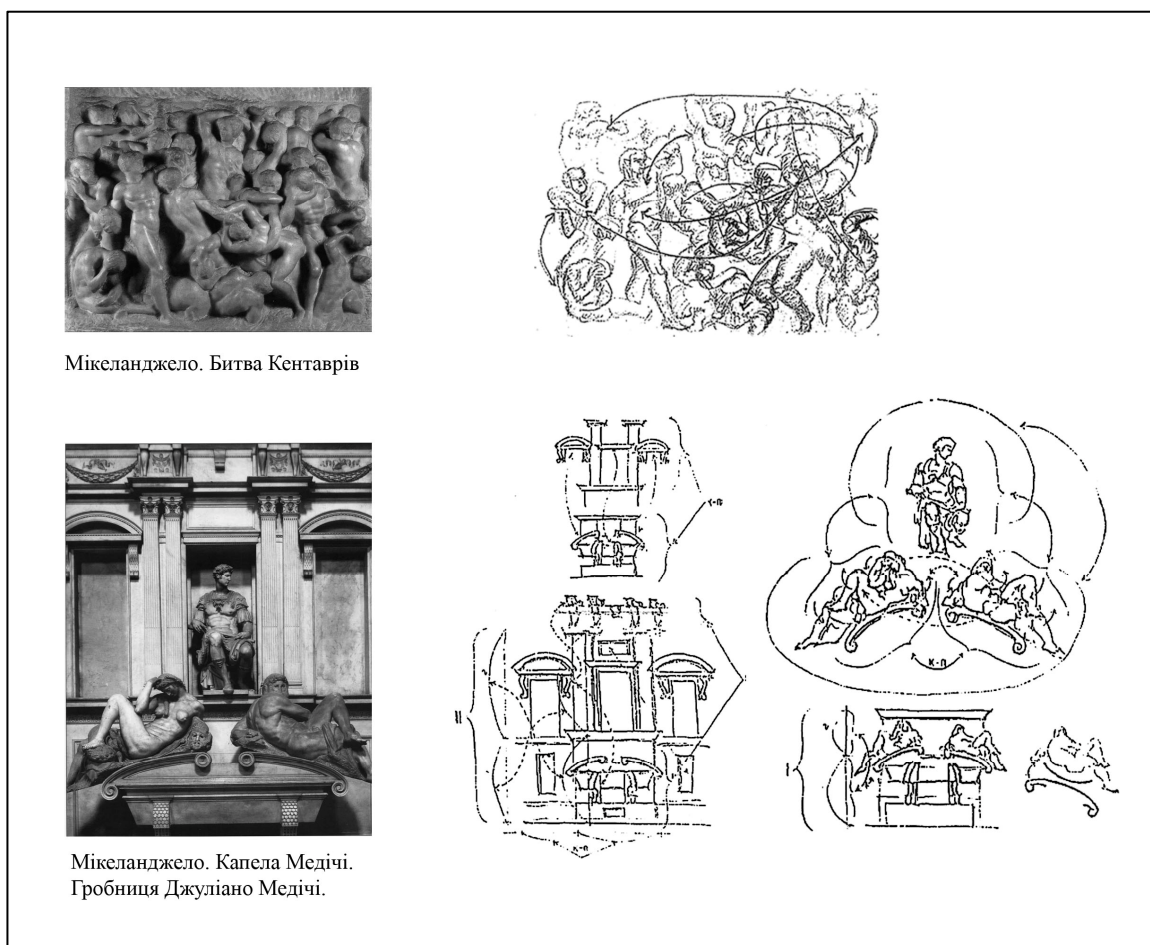


Рис. 26 - Художній ритм як засіб вираження контрапосту за В. І. Локтевим (на прикладі творчості Мікеланджело)

В Сікстинській капелі Мікеланджело створює поліфонічну композицію, побудовану на контрапості як намальованих архітектурних, так і живописних елементів. В основі цього контрапосту лежить антропоморфізм (за В.І. Локтевим). За В. І. Локтевим, «Принцип композиционной организации материала, особенности восприятия и характер возникающего у зрителя впечатления удивительно похожи на свойства и признаки, связанные с **полифонией** в музыке... За отдельными приемами и атрибутами стиля Микеланджело стоит внутренняя логика полифонического мышления... Странные позы, подчеркнутая экспрессия и преувеличенная мускулатура – специфические средства построения контрапоста в скульптуре и живописи. Из этого же принципа вырастала конфликтность микеланджеловских образов».

Таким чином, контрапост є важливим елементом ритміки. Оскільки, ритм будується на протистоянні протилежних начал: напруги – звільнення і багаторазовому повторі цього протистояння, контрапост стає його важливою складовою.

ЗАВДАННЯ № 6. Ритмічні та метричні ряди в творах літератури й в архітектурі.

Графічно зобразити художній ритм у витворі мистецтва і архітектури.

Показати на малюнках і пояснити поняття: видовий кадр, фіксована точка зору, ускладнення, впорядкованість і порушення, контрапост як аспекти ритму.

Практичне заняття:

Простежити ритмічну закономірність в композиції проектного музейного комплексу.

ЛЕКЦІЯ 7

ПОРОГОВИЙ ПРОСТІР – ЕЛЕМЕНТ РИТМІЧНОГО РЯДУ

Структура руху – основа ритмічного ряду.

Якісна характеристика «порогового простору» як категорії архітектурно-просторової композиції.

Структура «порогового простору».

Структура руху – основа ритмічного ряду.

Формування композиційної і функціональної структури міста (ансамблю) відбувається під значним впливом транспортного і пішохідного руху. Головними факторами такого формування є такі:

1. Шляхи руху мають основне значення в створенні та розвитку міста, у формуванні його планувальних основ. При цьому, чим складніше структура архітектурного об'єкта (регіон, місто, комплекс) тим складніша його структура руху і тим важливіше врахування всіх аспектів, пов'язаних з цим фактором.

2. Транспортний і пішохідний рух має як утилітарне, так і естетичне значення. Він впливає на формування композиційної структури міста; на взаємодію ансамблів, сприйняття яких тісно пов'язане з процесом руху, з визначеною послідовністю і наростанням вражень, з можливістю огляду цілісних панорам, із відчуттям єдності різних рівнів міської структури.

3. При сприйнятті архітектурного простору в русі характерна зміна видових кадрів, значимість яких увесь час зростає і досягає кульмінаційного пункту при русі від периферії до центру.

4. Образ міста (ансамблю) формується під впливом поєднання безлічі картин при русі містом, при цьому дороги і вулиці мають виступати як візуально-часові канали, що розкриваються на архітектурну домінанту.

5. Композиційним засобом вираження руху є художній ритм. Просторово-часова композиція міста (ансамблю) включає організацію ритмічного ряду просторів у напрямку шляху руху до головного елемента.

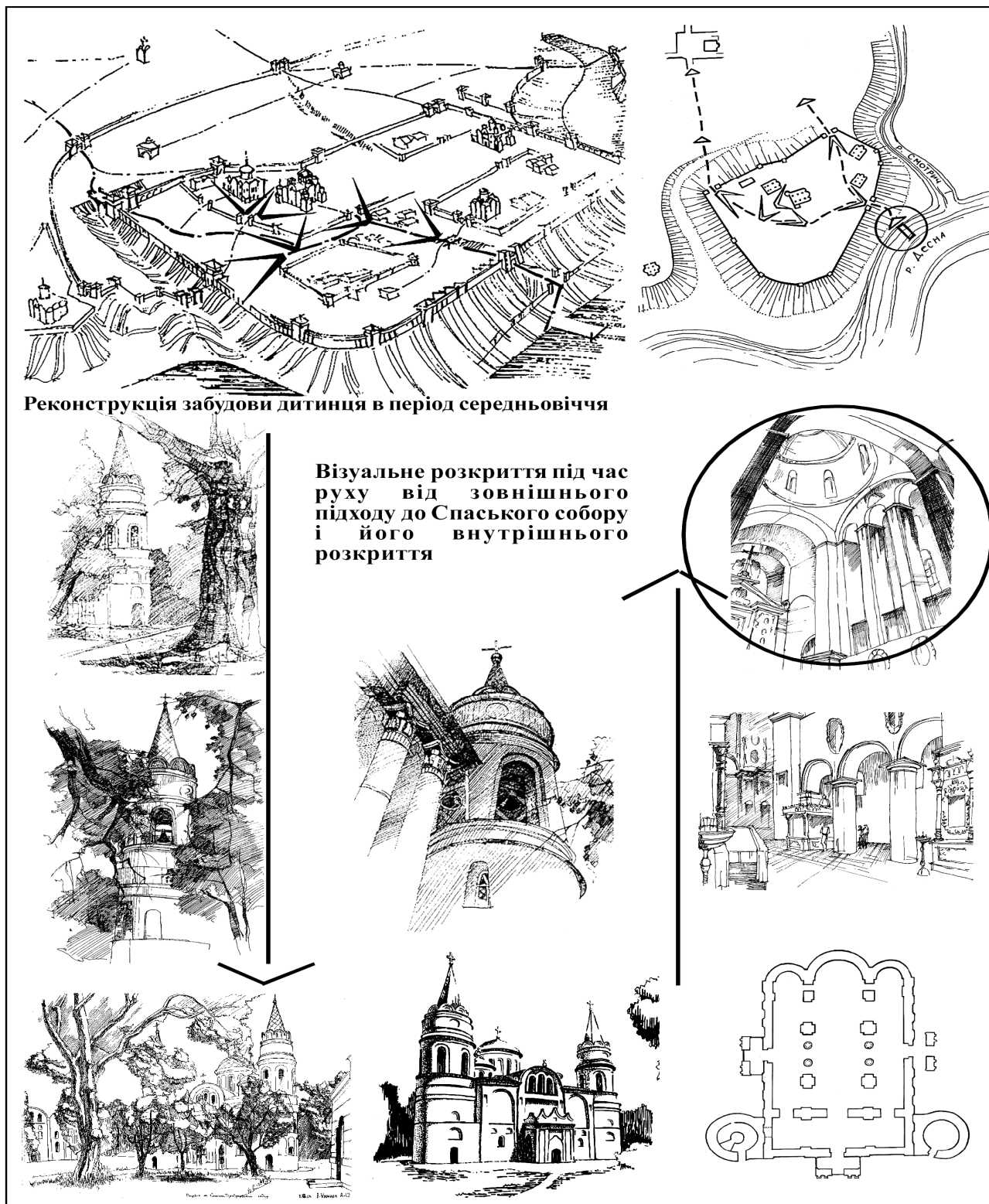


Рис. 27 - Просторово-часова структура Чернігівського дитинця

Ритмічний ряд складається із серії закономірно розташованих просторових **акцентів** (напруг) і **пауз** (звільнень). Акцентами виступають стики різнохарактерних просторів: світлого і темного, вільного і стисненого. Паузами є рівномірні незмінні простори.

Ритм видових картин і зміна просторово-світлових вражень створюють єдиний цілісний сюжет просторово-часової композиції.

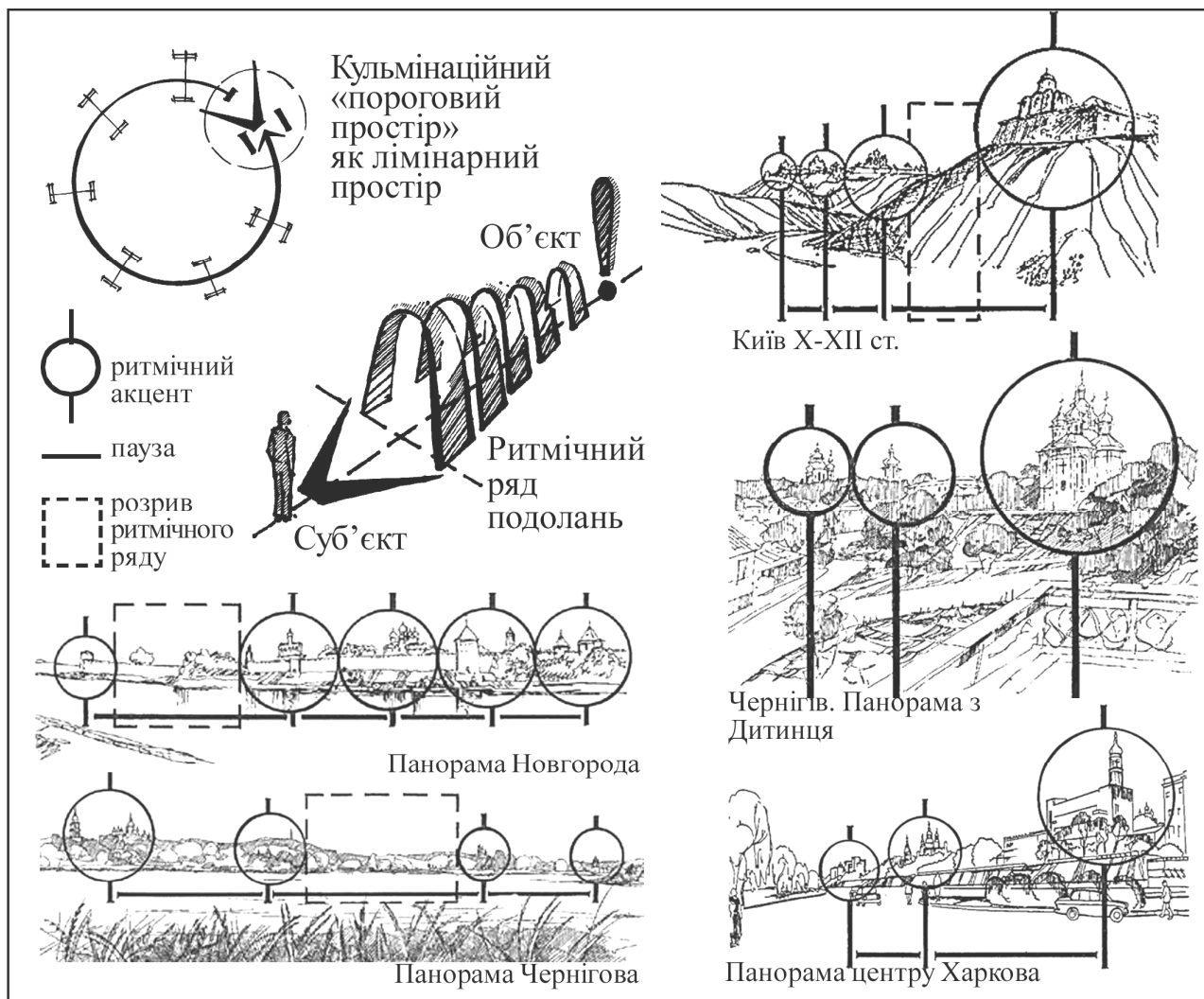


Рис. 28 - Естетичне сприйняття, в основі якого лежить організація ритмічного ряду просторів

Якісна характеристика «порогового простору» як категорії архітектурно-просторової композиції

- «Пороговий простір» - це граничний простір між двома просторами-опозиціями (внутрішнім і зовнішнім, крупно- і дрібномасштабним, просторами різних структурних рівнів й ін.).
- В семантичному плані – «пороговий простір» - носій метафори драматичного зіткнення життя і смерті (інобуття).
- «Пороговий простір» є частиною шляху (маршруту) руху, зафіксованого в архітектурно-просторовій структурі об'єкта.
- «Порогові простори» поділяють шлях проходження на фрагменти, відділяючи їх як якісно різні.

- Якісна відмінність відрізків шляху між «пороговими просторами» визначається їх відношенням до мети шляху (далі-ближче, мети не видно - мету видно й ін.).
- «Пороговий простір» - це простір, обмежений і затінений, який сприймають як перешкоду.
- Варіантами «порогового простору» можуть бути ситуації наявності обмеження з одного боку, натяк на обмеження певною об'ємною формою, зміна шляху руху по горизонталі або по вертикалі (поворот, підйом, спуск).

Структура «порогового простору»

Амбівалентність «порогового простору»

- «Пороговий простір» характерний амбівалентними (подвійними) якостями – напругою і полегшенням (розрядкою), в семантичному плані - поглинанням тьмою, її подоланням і виходом до світла.
- Як аспект напруги «пороговий простір» фіксує зупинку, сприйману людиною як перехід в іншу семантичну якість – «розвітлення», «занурення», вихід в «інобуття».
- Як аспект полегшення (розрядки) він стимулює подальший рух як семантичний «вихід» - «подолання», «синтез», «підйом», повернення в «свій світ».
- Пережитий перехід від однієї якості до іншої формує оптимістичний стан людини, радісне переживання відчуття перемоги над негативним єством; формує метафору упевненої стабільності світу.

КЛАСИФІКАЦІЯ «ПОРОГОВИХ ПРОСТОРІВ»

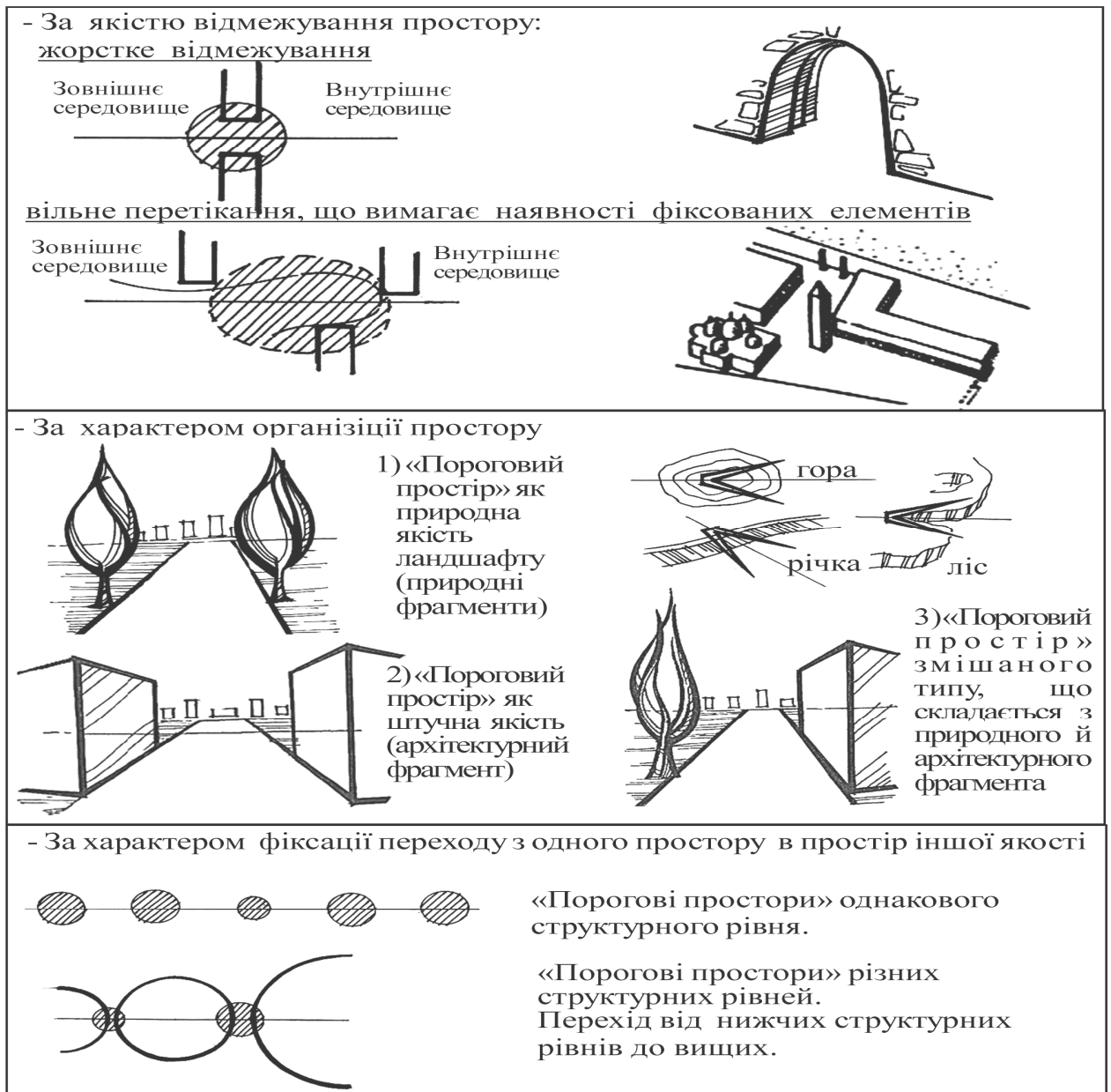


Рис. 29 – Класифікація «порогових просторів»

Бінарна структура «порогового простору»

В бінарній структурі шляху руху, що розглядається як ритмічний ряд (акцент – пауза), «пороговий простір» є акцентом, контрастно відмінним від «паузи». Акцент через семантичну неоднорідність має активну характеристику події, сюжету (боротьби і подолання, вмирання і воскресіння тощо). Пауза - нейтральна, вона формується рівнозначними тривалими ділянками шляху, в межах яких «нічого не відбувається» – не відбувається якісних композиційно-психологічних змін в сприйнятті людиною навколишнього простору.

Бінарна структура «порогового простору» складається з двох протилежних елементів, які можна представити як вхід і вихід. Вхід на семантичному рівні співвідноситься з поглинанням темрявою-хаосом («розвітленням» в темряві-хаосі). Вихід співвідноситься із звільненням, як перемогою над темрявою-хаосом.

Між входом і виходом залишається певний простір, де відбувається пере-

хід від «розвітлення» ества до його «нового синтезу». Цей простір можна охарактеризувати як простір народження героя (героїзації особистості).

ЗАВДАННЯ №7. Структура «порогового простору»

Графічно представити вхідний простір і фінальну кульмінацію, як два «порогові простори», які починають і закінчують ритмічний ряд проектного музейного комплексу.

В анотації пояснити структуру «порогових просторів». При написанні анотації використовувати текст і структуру лекції.

ЛЕКЦИЯ 8

КАТАРСИС ЯК ЗАВЕРШАЛЬНА СТАДІЯ РИТМІЧНОГО РЯДУ

Катарсичний фінал ритмічного ряду.

Ритміка в готичному мистецтві й архітектурі.

Розкриваючи сутність згаданого В.Б. Шкловським утруднення, П.М. Якобсон зазначає, що: «Переживаемые при восприятии художественного произведения чувства не подавляют человека, как может подавлять, мучить реальный страх, ужас, ненависть, ревность, а переживаются с элементом известной отрешенности. Благодаря тому, что они не подавляют человека и вместе с тем испытываются с переживанием их значительности, в душе человека появляется сознание их очищающего действия. Происходит душевное очищение человека от мелких себялюбивых устремлений и чувств, катарсис, который Аристотель положил в основу объяснения трагедии и упоминал неоднократно по поводу других искусств: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов»²⁶.

В плані художньо-образної дії, пов'язаної з катарсисом, цікаве трактування А.Ф. Лосевим процесу «**руйнування**» і «**відновлення**» порушеної єдності. «Это блаженное самодовление, наступающее после пережитого разрушения, и есть подлинное «очищение», о котором говорит Аристотель»²⁷; «очищение есть состояние духа, который поднялся выше волевых актов»²⁸.

Подібно до трагедії, всякий художній твір містить в собі, як стверджував Л.С. Виготський, афектну **суперечність**, викликає взаємопротилежні ряди відчуттів і призводить до їх короткого замикання і знищення. Саме цей процес він визначає як катарсис²⁹.

Л.С. Виготський показав, що ритм є складним художнім фактом, який цілком відповідає тій суперечності, яка висувається ним як основа художньої реакції: «... ритм есть не соблюдение размера, а отступление от него, **нарушение его**, и это очень легко объяснить простым соображением: если бы ритм стиха действительно сводился к сохранению правильного чередования простого так-

²⁶ Шкловский В. Теория прозы. Размышления и разборы. – М.: 1917. – С. 60-61.

²⁷ Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – С. 742.

²⁸ Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – С. 744.

²⁹ Выготский Л.С. Психология искусства. – Ростов н /Д: «Феникс», 1998. – С. 275.

та, совершенно ясно, что тогда, во-первых, все стихи, написанные одним размером, были бы совершенно тождественны, во-вторых, никакого эмоционального действия такой такт не мог бы иметь»³⁰.

Повторність не може бути абсолютно правильною, математичною і тотожною, і на те є багато причин. Про одну з них писав Ш. Монтеск'є: «Тривала одноманітність робить все нестерпним; однакова побудова періодів у мові справляє гнітюче враження, одноманітність розміру вносить нудьгу в довгу поему» [141, с. 76]. «Перебої» ритму, - зазначає О.У. Волкова, - ритмічні акценти і паузи – характерна особливість мистецтва. Але не тільки **ритмічні «перебої» і всякого роду варіанти, але і ритмічні інваріанти збільшують об'єм значення і глибину**: завдяки тотожному повторенню один і той же компонент опиняється в новому експресивно-смысловому контексті³¹.

Цікавим є вислів В.М. Жирмунського із цього приводу: «Чистого ритму в поезії не існує, як не існує в живописі чистої симетрії. Існує ритм як взаємодія природних властивостей мовного матеріалу і композиційного закону чергування, що здійснюється неповною мірою завдяки **опору матеріалу**»³².

Категорія ритму може бути правильно зрозумілою і поясненою лише за допомогою категорій розвитку і становлення. Чудово про це сказав С. Міхоелс: «Ритм починається саме там, де є **процес розвитку**. Ритм має певну цілеспрямованість, і говорити про ритм можна тоді, коли є процес, коли ми спостерігаємо розвиток явища. **Ритм припускає безперервний розвиток через протилежності, через перешкоди: ритм є вираження боротьби, відчуття діалектичного**» [141, с. 102].

«Ощущение борьбы размера со словами, разлада, расхождения, отступления, противоречия между ними и составляет основу ритма», - стверджував Л.С. Виготський³³. Таким чином, на думку Л.С. Виготського, перші два елементи, які поетика відкриває у вірші, – матеріал і форма – тобто слова і розмір суперечать одне одному. Третій елемент – ритм – стає їх **катарсичним поєднанням**.

Ритм виконує естетичну функцію складного порядку: сприяє створенню художньої структури, відповідної психологічним системам людини, членує й інтегрує враження, створює ефект очікування і несподіванки. Ритм підвищує експресивно-семантичний зміст твору завдяки численним зіставленням і аналогіям. Він об'єднує різноманітні компоненти в ціле і, врешті решт, як особливої впорядкованості і виразного засобу утілює ідейно-художній зміст.

Разом з ритмом, способом впорядкованості та вираженням змісту, способом художнього формоутворення і засобом створення цілісності витвору мистецтва є **протиставлення**. Що ж і як «протиставляється» і **«конфліктує»** у творі мистецтва? Питанням цим дуже цікавився С. Ейзенштейн: «Нет искусства вне конфликта... Будь то столкновение стрельчатого взлета готических сводов с неумолимыми законами тяжести, столкновение героя с роковыми перипетия-

³⁰ Выготский Л.С. Психология искусства. – Ростов н /Д: «Феникс», 1998. – С. 280

³¹ Волкова Е.В. Произведение искусства – предмет эстетического анализа. – М.: Изд-во Московского университета, 1976. – С. 244.

³² Цит. за літ.: Выготский Л.С. Психология искусства. – Ростов н /Д: изд-во «Феникс», 1998. – С. 280.

³³ Выготский Л.С. Психология искусства. – Ростов н /Д: «Феникс», 1998. – С. 280

ми в трагедии, столкновение] функционального значения здания с условиями грунта и строительных материалов, преодоление ритмом стиха мертвенной метрики стихотворного канона. Везде борьба» [34, с. 260].

За твердженням нідерландського культуролога Й. Хейзінги, ритм утворює порядок і гармонію, він збагачує простір, утворюючи напругу, чергування контрасту, варіантність, рівновагу, зав'язку і розв'язку, все те, що є характерним для твору мистецтва.

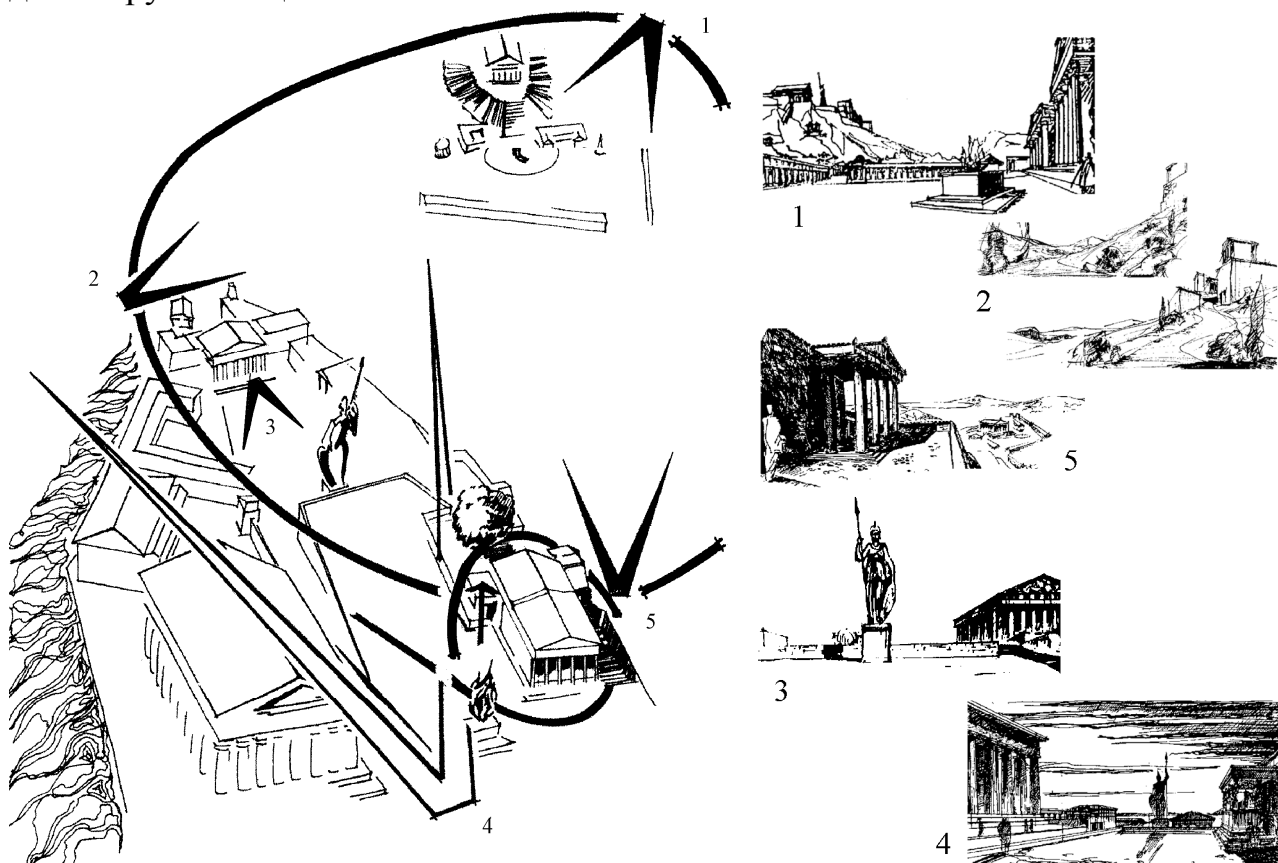


Рис. 30 - Афіни. Акрополь. Послідовний ряд кульмінаційних просторів і завершальний вигляд, що формує катарсис. Композиційна взаємозалежність головних розкриттів

Таким чином, ритмічна структура – це **конфлікт, напруга** між різними типами структури, як зазначає Ю.М. Лотман, та «випадковість в обумовленості», яка забезпечує художньому твору високий інформативний зміст. Оскільки структура ритму будується на протистоянні протилежних якостей: напруги – розрядки і багатократному повторенні цього протистояння, ритм близький поняттю «**контрапункт**» або «**контрапост**» (в мистецтві).

Наявність контрапункту в творах Ф.М. Достоевського, як «співіснування декількох оповідних голосів» досліджена Д.С. Лихачовим. Змішання всяких голосів ускладнює задачу читача. Це видиме порушення єдності насправді не тільки створює нову, вищу єдність, але є важливою особливістю мистецтва.

Прийоми контрапункту не стільки сприяють ясності значення, скільки затемнюють його. Але одночасно вони додають стилю **підвищену емоційність**. Слово впливає на читача не стільки своєю логічною стороною, скільки загальною напругою таємної багатозначності, співзвуччями, що зачаровують, і ритмі-

чними повтореннями. З цієї точки зору основи «контрапункту» різних стилів викликають величезний інтерес і підлягають уважному вивченню.

Особливу увагу на проблемі «контрапункту» або «контрапосту» в мистецтві і архітектурі зосередив В. І. Локтев. Аналізуючи творчість Мікеланджело, В. І. Локтев помічає в його творах «навязчивое правило, железную композиционную волю, все подчиняющий себе авторский расчет... Замечательно, что все многофигурные композиции Микеланджело неизменно вызывают у зрителя ощущение соучастия, властно захватывают и заставляют принимать все изображенное «на свой счет»³⁴. Висновок, якого дійшов дослідник, полягає в наступному: «Принцип композиционной организации материала, особенности восприятия и характер возникающего у зрителя впечатления удивительно похожи на свойства и признаки, связанные с полифонией в музыке... За отдельными приемами и атрибутами стиля Микеланджело стоит внутренняя логика полифонического мышления... Странные позы, подчеркнутая экспрессия и преувеличенная мускулатура – специфические средства построения контрапоста в скульптуре и живописи. Из этого же принципа вырастала конфликтность микеланджеловских образов» [106, с.10].

Отже, ритм в мистецтві визначається як засіб формування афектних станів, найважливішим серед яких є афект подолання, який викликає катарсис.

Завдання №8. Катарсис як завершення ритмічного ряду

Пояснити взаємозалежність ритміки і катарсису. Навести приклади катарсичного завершення ритмічного ряду в мистецтві і архітектурі.

Порівняти з проєктованим комплексом музею.

³⁴ Локтев В.И. Барокко от Микеланджело до Гварини (проблема стиля). – М.: Архитектура-С, 2004. - 496 с.

КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ ДО МОДУЛЯ 4

Теми рефератів

1. Зовнішнє і внутрішнє (простір – ритм).

Принцип взаємозв'язку зовнішнього і внутрішнього просторів.

Категорії «внутрішнє – зовнішнє» у Альберті.

Архітектурна взаємодія зовнішнього і внутрішнього просторів.

Ритміка подолання шляху від зовнішнього простору до внутрішнього.

2. Медіативний принцип в архітектурі.

Поняття архітектурного «монтажу».

Концепція «монтажної домінанти».

Поняття «лімінарного» простору або простору-посередника.

3. Гармонія як естетична категорія.

Поняття про пропорцію в архітектурі.

Види пропорційних співвідношень.

«Золотий перетин».

Пропорціювання як метод кількісного узгодження частин і цілого.

Геометричні системи пропорціювання.

«Модуль» Ле Корбюзьє.

4. «Ціле» як принцип архітектурної композиції.

Поняття метонімії і метафори.

Сутність двоетапного процесу формування «єдиного».

5. Рух в просторі

Положення про позитивний і негативний простір.

Рух в просторі: метод «відмови і винагороди».

Основні принципи міграційної системи архітектурних просторів.

Поняття і характеристика міграційних просторів.

Типи конфігурації проходів.

6. Ритм як основа структури композиції міста.

Поняття «видовий кадр», «послідовність видових кадрів», «фіксовані точки зору». Навести приклади.

Естетичний ритм.

Поняття контрапосту в архітектурі (за В. Локтєвим).

7. Пороговий простір – елемент ритмічного ряду

Якісна характеристика «порогового простору».

Структура «порогового простору».

8. Катарсис як завершальна стадія ритмічного ряду.

Катарсичний фінал ритмічного ряду.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Антонов В.Л. Градостроительное развитие крупнейших городов. – К.-Харьков-Симферополь, 2005. – 644 с.
2. Антонов В.Л., Шубович С.А. Архитектурная композиция как система "среда-человек". - К.: НИИТИАГ, 1999. - 72 с.
3. Архітектура. Короткий словник-довідник. За заг. ред. А.П.Мардера. – К.: Будівельник, 1995. – 334 с.
4. Беляева Е. Городская среда как объект зрительного восприятия. - М.: Стройиздат, 1977.
5. Всеобщая история архитектуры: В 12 т./ Научно-исследовательский институт теории, истории и перспективных проблем советской архитектуры. - М.: Стройиздат, 1973. - Т.1: Архитектура древнего мира. - 715 с. - Т.2: Архитектура античного мира (Греция и Рим). - 712 с.
6. Вдовицька О.В. та ін. Проект музейного комплексу: Методичний посібник для студ. 2 курсу денної форми навчання спеціальності 8.120 102 - "Містобудування" (експериментальне навчання, підготовка архітектора широкого профілю). - Харків: ХДАМГ, 2000.-117с.
7. Выготский Л.С. Психология искусства. - М.: Педагогика, 1987. - 344 с.
8. Габричевский А. Г. Теория и история архитектуры: Избранные сочинения / Под общ. ред. А.А.Пучкова. — Киев, 1993. — 302 с.
9. Йодіке Ю. История современной архитектуры. Синтез формы, функции и конструкции. - М.: Искусство, 1972. - 246 с.
10. Иконников А.В., Степанов Г.П.. Основы архитектурной композиции. - М.: Искусство, 1971.-224 с.
11. Коптева Г.Л. Семантика порога в архитектурной ритмике городской среды. – Харьков: ХНАГХ, 2009. – 104 с.
12. Кринский В.Р., Ламцов И.В., Туркус А.В. Элементы архитектурно-пространственной композиции. - М, 1968. – 168 с.
13. Криворучко О.Ю. Сучасна архітектура. Термінологічний словник. – Львів: Вид. нац. ун-ту «Львівська політехніка», 2008. – 136 с.

14. Локтев В.И. Барокко от Микеланджело до Гварини (проблема стиля). – М.: Архитектура-С, 2004. – 496 с.
15. Мастера архитектуры об архитектуре. - М.: Искусство, 1972. - 590 с.
16. Основы архитектурной композиции и проектирования. / Под общ. ред. А.А.Тица. - К.: Вища школа, 1976. - 255 с.
17. Раппапорт А.Г. Эмоциональная выразительность архитектурной среды. М.: Стройиздат, 1985.
18. Саваренская Т.Ф. История градостроительного искусства. Рабовладельческий и феодальный периоды: Учебник для вузов. - М.: Стройиздат, 1984. - 376 с.
19. Степанов А.В., Малыгин В.И. и др. Объемно-пространственная композиция. Под ред. А.Г.Степанова – М.: Издательство «Архитектура-С», 2004. – 256 с.
20. Рябушин А.В. Архитекторы рубежа тысячелетий. – М.: Издательство «Искусство XXI в.», 2005. – 288 с.
21. Тимофієнко В.І. Нариси історії всесвітньої архітектури: в 4-х т. /за ред. В.І.Єжова, - К.: КНУБА, 2000.-Т.1. Архітектура стародавнього світу. - Кн. 1. - 500 с.
22. Фрагменты ранних греческих философов. Часть I. - М.: Наука, 1989. - 576с.
23. Чепелюк Ю.В. Архитектурная композиция как выражение «целого» - «единого». - К.: НИИТИАГ, 2000. - 34 с.
24. Чинь Френсис Д.К. Архитектура: форма, пространство, композиция. Пер.с англ. – М.: АСТ: Астрель, 2005. – 399 с.
25. Шубович С.А. Мифопозитика архитектурного ансамбля. - Харьков: Форт, 2009. - 120 с.

ЗМІСТ

	Стор.
Вступ	3
ТЕМА 1. ПРОБЛЕМА ПІДПОРЯДКУВАННЯ В АРХІТЕКТУРНІЙ КОМПОЗИЦІЇ	4
Вступ до теми 1	4
Лекція 1. Співвідношення зовнішнього і внутрішнього в композиції (простір – ритм)	4
Лекція 2. Медіативний принцип в архітектурі	9
Лекція 3. Пропорціювання	14
Лекція 4. «Ціле» як принцип архітектурної композиції	20
ТЕМА 2. РИТМ ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬОГО ПІДПОРЯДКУВАННЯ В АРХІТЕКТУРНІЙ КОМПОЗИЦІЇ	27
Вступ до теми 2	27
Лекція 5. Рух у просторі	28
Лекція 6. Художній ритм як засіб вираження руху в архітектурній композиції	34
Лекція 7. Пороговий простір – елемент ритмічного ряду	39
Лекція 8. Катарсис як завершальна стадія ритмічного ряду	44
Контрольні питання до модуля 4. Теми рефератів	48
Список джерел	49

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

ЖМУРКО Юлія Вікторівна,
КОПТЄВА Гелена Леонідівна,
ПАНОВА Лариса Павлівна,
ШУБОВИЧ Світлана Олександрівна

Конспект лекцій
з курсу

«КОМПОЗИЦІЯ»

Частина 3

(для студентів 2-го курсу денної форми навчання
напряму підготовки 6.060102 «Архітектура»)

Відповідальний за випуск *О. С. Соловійова*

Редактор *О. В. Тарасюк*

Комп'ютерне верстання *К. А. Алексанян*

План 2010, поз. 22Л

Підп. до друку 17.11.2010р.

Формат 60×84/16

Друк на ризографі.

Ум. друк. арк. 3,0

Тираж 50 пр.

Зам. №

Видавець і виготовлювач:

Харківська національна академія міського господарства,
вул. Революції, 12, Харків, 61002

Електронна адреса: rectorat@ksame.kharkov.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:

ДК № 4064 від 12.05.2011р.